Kolio·daimôn

Séminaire ***Philosophie du langage***

Fabien Vallos
année 2015-2016
Master

École nationale supérieure de la photographie Arles
Centre de Recherche Art & Image CRAI
Laboratoire **Fig.**

Avec la participation de :

Hélène Bellenger
Alfredo Coloma
Quentin Carrierre
Lola Ertel
Apolline Lamoril
Olivier Kérével
Marine Lemonier
Vincent Marcq
Pauline Rousseau
Fanny Terno
Fabien Vallos
Léia Vandooren
Pauline Wallerich
Iris Winckel
Carolina Zaccaro
&
A Constructed World
Dieudonné Cartier
Éric Dayre
Alessandro De Francesco
Suzanne Doppelt

Séminaires 2015-2016

Contribution à une philosophie critique de l'œuvre III

Pour une théorie critique d'image

Ouvrir le séminaire. Il porte sur la crise de l'œuvre. Après l'interprétation de l'économie de la production et de l'œuvre, il s'agit de travailler sur la crise exemplaire de la production et de la réception. Nous proposons un paradigme, la lettre que Marcel Broodthaers envoie le 7 septembre 1968 pour annoncer l'ouverture du *Département des Aigles, Musée d'art moderne*.
I. Que signifie chez l'artiste cette adresse au « curieux » et aux « clients » : ceci peut constituer un premier champ d'interrogation qui permet de penser l'ouverture au marché, à la question de la spéculation, à la question du divertissement et du loisir. II. Est-ce que l'interprétation de l'œuvre et de l'art à partir du « destin » de la marchandise et du loisir est une figure « sérieuse » pour l'artiste ? Et dans ce cas quel rapport entretient-elle avec la critique institutionnelle et avec le concept de *parodie* ? Il faut être ne mesure de pouvoir proposer une théorie générale de la parodie et plus encore une théorie générale de la parodie sérieuse. III. Broodthaers rédige cette lettre (à l'entête des Ministères de la Culture) en annonçant que ce « nouveau musée » permet de « faire briller main dans la main la poésie et les arts plastiques ». Qu'est-ce que cela signifie ? Que signifie le concept de « musée » ? Que signifie cet accord entre poésie et art plastique ? Est-il lui aussi une affaire de marchandise et de loisir ? Est-il lui aussi absorbé dans un processus parodique ? Que signifie l'usage du verbe « briller » ? Et l'expression « main dans la main » ? Quel sens donné à poésie et à « plastique » ? Quelles connexions doit-on faire avec les concepts de *poiètikè tekhnè* et de *plastikè tekhnè* ? Mais ce qui semble encore plus important est de tenter une analyse de ce rapport entre poésie et art plastique. Si l'on suit l'énoncé de Broodthaers, ce « nouveau » musée a la particularité de les faire *briller main dans la main*. Dans ce cas, est-ce que cela supposerait qu'antérieurement à cette date ils ne brillaient pas ensemble ? Cela supposerait-il un divorce ? En quoi ce divorce est historique et originaire ? Mais alors cela suppose, si l'on enquête encore, qu'il y aurait eu un temps encore plus « archaïque » où ils auraient brillé ensemble. Que signifie

cette hypothèse ? Si l'on revient à l'époque de Brodthaers, il faut s'interroger sur ce nouvel accord et sur la manière avec laquelle l'artiste l'a réussi. Mais encore s'interroger sur la manière avec laquelle cet accord continue d'exister pour nous. Ceci constitue le cœur de notre recherche. IV. À la fin de la lettre Broodthaers écrit qu'il « espère que notre formule 'désintéressement plus admiration' vous séduira ». Mais alors qu'est-ce qu'une formule, qu'est-ce encore, ici, la séduction ? Nous avions été en mesure dans des travaux antérieurs de montrer que la formule *désintéressement + admiration* pouvait parfaitement correspondre aux théories kantiennes et aristotéliciennes de l'art. La connivence des deux forme-t-elle la modernité ou bien une formule archaïque qu'il s'agit d'absorber dans le régime de la parodie ? Mais quel sens peut bien avoir la formule broodthaersienne pour le contemporain ? V. Cinq ans auparavant Marcel Broodthaers réalisait sa première exposition à la galerie Saint-Laurent en avril 1964. Il affirmait sur le carton d'invitation, qu'à quarante ans après n'avoir pas gagné sa vie en tant que poète il décide de devenir artiste parce qu'il peut dès lors vendre des objets. Il nomma ceci « principe d'insincérité ». Il faut concevoir une théorie générale de l'insincérité. VI. Il nous incombe alors de penser ce que signifierait ce changement de paradigme (entre le poématique et l'artistique) comme insincérité et peut-être comme un processus inclus (et transformé) dans le projet d'accord entre poésie et art plastique. VII. Il s'agira encore de tenter de penser le lieu précis des crises et des changements de paradigmes. Nous émettons l'hypothèse que les années soixante ont été celles de la conscience d'un *tournant*. Le 21 avril 1964 – en même temps que la première exposition de Broodthaers – a été donnée à Paris la conférence de Martin Heidegger sur « *la fin de la philosophie et la tâche de pensée* ». Il conviendra alors de tenter de penser l'indication de Heidegger depuis la fin de la *Lettre sur l'humanisme* de 1946 et qui énonçait que le dernier *élément d'aventure* est le poème. Que se passe-t'il alors si le poème en tant que dernier élément d'aventure « s'accorde » nouvellement avec

les arts plastiques ? Il nous fait donc penser l'élément d'aventure autant que le concept de tournant autant que le concept (très important) d'achèvement. VIII. Qu'est-ce qui est donc indiqué au cœur des années soixante autour du concept d'achèvement ? Que signifie la fin de la philosophie annoncée en 1964 ? Et que signifie encore, énoncé en 2002, par Giorgio Agamben la *fin du poème* ? Comment se peut-il que le poème puisse être à la fois le dernier élément d'aventure et un achèvement ? Que signifie cette foudroyante aporie ? Et comment le contemporaine absorbe-t'il cette crise ? IX. Il y a une constellation impressionnante d'œuvres dans les années soixante qui indiquent cette crise sans précédent. Nous émettons l'hypothèse que cette crise est annoncée par Broodthaers. Nous voudrions être en mesure de la lire dans une série d'événements de Robert Smithson à Jan van der Marck, de Douglas Huebler à Dan Graham, de Claude Simon à Jacques Roubaud, d'Alison Knowles à Emmanuel Hocquard, de Robert Filliou à Marcel Broodthaers, etc. Il faudrait alors procéder à une archéologie exhaustive des expositions, des œuvres, des publications qui ont eu lieu à cette période. Il s'agira encore de voir que la crise exemplaire de la philosophie s'est jouée précisément à partir de ces années : de la *Dialectique négative* d'Adorno, aux derniers séminaires de Heidegger, aux premiers textes de Foucault, Derrida, Barthes et Deleuze. X. Enfin il reste à comprendre ceci : que la somme de ces questions (auxquelles il faut encore ajouter la déconstruction, la désactivation des hyper-systèmes, la crise des systèmes métonymico-symboliques, etc.) vont indiquer la possibilité d'une redéfinition complète et radicale du sens de l'œuvre et surtout du sens de la réception de l'œuvre. C'est cela qui est indiqué et qu'il nous faut maintenant apprendre à lire pour le contemporain.

Séminaire 2014-2015.
Fig. (Figure, image, grammaire)
I. Séminaire : usage de la littérature

« Nous espérons que notre formule
"désintéressement plus admiration" vous séduira »
Marcel Broodthaers, *Département des Aigles,*
lettre du 7 sept. 1968

Khrè to legein te noiein t'eon emmenai. Parménide

L'usage de la littérature n'est pas simple. Ce qui ne veut pas dire qu'il est « spécialement » complexe, mais bien plutôt qu'il ne présente pas d'évidence. La littérature – pourrait-on dire – est l'usage de la lettre (des lettres, c'est-à-dire l'usage de ce que les latins nommaient *elementa*). Ce qui n'est pas simple est alors l'usage que nous faisons de l'usage des lettres. Qu'est-ce qui est alors si « spécial » dans l'usage de ces lettres ? Ce qui est si difficile dans l'usage de la lettre a été absorbée dans le plan métaphysique de l'interprétation de la vérité et de l'ordre (*arkhè*) et que dès lors elle est inscrite et bloquée dans le système dialectique de cette métaphysique. La crise majeure et fondamentale de la pensée occidentale consiste à tenir les « éléments » du monde dans un plan réduit de ce qui est tel quel donné à l'être et ce qui est de l'ordre de l'agir humain. Autrement dit un plan de l'externalité et un plan de l'internalité. Le plus grand problème est alors la loi : entre celle qui est

donnée en tant que telle et celle qui est produite par l'être. En somme le problème métaphysique de l'ordre. Or ce qui inscrit l'ordre (et la loi) est la lettre. Elle devient alors l'enjeu fondamental de la lecture de cet ordre. « Usage de la lettre » signifie la manière avec laquelle nous sommes en mesure de lire un ordre. La dialectique occidentale nous absorbe dans un système dualiste, celui du littéral et du littéraire. Se tiennent alors dos à dos deux usages de la lettre, littéral et littéraire. L'usage littérale consiste a s'accorder à l'idée que la lettre est un ordre efficient et intangible. L'usage littéraire consiste à penser que la lettre est une indication en direction d'un processus herméneutique mais sans finalité (ce qui portera le nom de *poïèsis*).

• Aristote dit que la philosophie se définie comme « *ktèsis te kai khrèsis sofias*; possession et usage de la sagesse », *Protreptiques* [40.2] & Jamblique *Protreptique* VII, 40.2

La naissance de la philosophie signale un problème fondamentale d'usage de l'inscription de la loi. En somme c'est cela le travail de la philosophie. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle a eu pour tâche à la fois de justifier l'ontologie de l'ordre et à la fois de dénoncer les dangers des processus poïètiques. Ceci constitue à la lettre ce que nous nommons « naissance de la philosophie » et qui trouve sa racine dans la pensée platonicienne et dans la métaphysique. Il faut donc parvenir à justifier la puissance ontologique de l'ordre de sorte qu'il soit encore en mesure d'assumer cette « puissance » dans la lettre, c'est-à-dire dans le signe. Comment dès lors, l'ordre de « faire » ou de « ne pas faire » ou bien encore l'ordre qui consiste à énoncer « elle chanta » peut-il se maintenir dans la lettre ? C'est le paradoxe du *Phèdre* et c'est le paradoxe de toute la pensée philosophique : la relation entre le signe et l'ordre est injustifiable et fondé sur la doxa. Il faut donc un appareillage d'une très grande puissance pour assurer au signe cette puissance. C'est alors l'ouverture de la discussion sur le sens littérale de la lettre ou sur son sens littéraire. Le travail de la pensée (de la philosophie) a donc été d'assumer la

• Le paradoxe platonicien du *Phèdre*. L'épreuve absolue du danger est le signe de l'écrit parce qu'il est *pharmakon* (poison et remède). Cela signifie qu'à partir du moment où la pensée à recours au signe, elle signe alors l'épreuve d'un péril qui est celui de l'ouverture infinie de la lecture et de la leçon. En somme elle compromet l'ordre. C'est ce que nous nommons une relation silencieuse en ce qu'elle doit à la fois inscrire l'ordre dans l'écrit tout en mesurant l'épreuve du péril non de son effacement, mais de la perte de sa puissance : de son inopérativité. Le signe et l'écriture sont l'ouverture à l'épreuve négative de l'inopérativité. C'est donc en soi aussi cela l'usage de la littérature.

puissance du signe et d'en assurer la légitimation, c'est-à-dire que la *littera* s'incruste bien dans la *lex*. Cette relation a été nommée auctoritas, autorité. Cependant si la pensée a pris en charge le travail de justification et de légitimation de cette auctoritas, il a fallu aussi établir une critique radicale de tout ce qui pouvait nuire à cette puissance d'autorité. Or ce qui nuit à cette autorité consiste précisément à reconnaitre que la littera ne contient plus la lex parce que l'auctor prend en charge son ouverture vers une instabilité (voire une illisibilité). Cette instabilité se nomme *poïèsis*. Elle ouvre à une non-garantie radicale de la lettre, elle ouvre à la perte de l'épreuve du littéral.

• Ceci est le travail du *litterator*, celui qui se charge de l'enseignement de la « lisibilité » des signes.

• Ceci appartient à celui est *litteratus* et qui est l'opposé du *litterator*. Le « *litteratus* » est celui qui interprète les poèmes. Suetone, *De grammaticis*, IV: « *Cornelius quoque Nepos libello quo distinguit litteratum ab erudito, litteratos quidem vulgo appellari ait eos qui aliquid diligenter et acute scienterque possint aut dicere aut scribere, ceterum proprie sic appellandos poetarum interpretes, qui a Graecis grammatici nominentur* / Cornelius Nepos qui distingue, dans son ouvrage, le littéraire et l'érudit, dit qu'on appelle communément littéraire ceux qui savent élégamment et savamment parler et écrire, alors qu'il faudrait plutôt l'utiliser pour ceux qui interprètent les poèmes et que les Grecs appellent grammairiens ».

L'affirmation de la philosophie se fera donc, la fois dans la capacité à déterminer la puissance de l'ordre et à la fois à dénoncer ce qui est le risque de la perte de l'épreuve du littéral (donc de la perte de l'épreuve de l'ordre). C'est la déconstruction lente du poétique en tant qu'affirmation de son infériorité (6) parce qu'il est non finalisé et parce qu'il réduit l'épreuve de la puissance et c'est encore l'affirmation, soit de sa forclusion (Platon, *Politéia*) soit de son nécessaire arraisonnement au politique (Aristote). Ceci constitue une rapide archéologie du concept de lettre et réintroduit l'idée que ce que nous nommons littéraire est soit arraisonné à une technique (la lecture du genre poétique) soit pensée comme une altération de la puissance du signe.

• C'est précisément la différence qu'il y a encore entre ce que les Latins nomment *lectio*, *relectio* et *neglectio* : lecture, re-lecture et non-lecture qui ont fondé la différence entre ce que nous nommons lecture, religion et négligence.

• Aristote, *Métaphysique* et *Éthique à Nicomaque*.

À quoi sert donc la littérature ? Elle sert en somme, à faire l'épreuve, dans la perte de la puissance, de l'efficience de l'ordre et de la loi. C'est cela qui définira les théories (ce que nous nommons histoire de l'art et de la littérature) de la représentation. La littérature possède donc un usage précis et une utilité politique. L'histoire de l'œuvre se situe précisément dans la possibilité de son émancipation. C'est précisément pour cela que la crise de la modernité est une crise de la représentation.

Si nous sommes donc modernes (issus de la modernité philosophique) le littéraire est alors l'épreuve de l'émancipation du politique et de l'affirmation métonymico-symbolique de l'ordre. Mais alors, à cet instant précis, il s'ouvre à une crise exemplaire, en tant qu'il ne peut plus répondre à un «usage». S'il ne «sert» plus à représenter, alors qu'elle est le signe de la permanence de sa présence? Autrement dit que peut bien continuer d'indiquer le littéraire? C'est de cela que provient la critique «vulgaire» qui consiste à dire que le littéraire autant que le poétique ou l'art ne «servent à rien».

• Cette affirmation métonymico-symbolique consiste à faire l'épreuve du non-littéral comme possibilité d'une permanente re-lecture de la puissance du littéral. Cela signifie que le non-littéral est autorisé mais sous l'autorité strict du littéral.

Mais que signifie le terme «usage» dans notre expression l'usage de la littérature? Il signifie communément la manière avec laquelle nous établissons une relation d'habitude avec quelque chose. Usage ne signifie pas l'interrogation technique devant l'objet. L'usage de la littérature pourrait alors vouloir dire la manière avec laquelle nous établissons une relation avec le littéraire. Autrement dit la manière avec laquelle nous établissons une relation avec ce qui n'est pas littéral. Il ne s'agit donc pas d'un problème technique mais d'une problématique des modes d'agir. L'usage de la littérature ne voudrait donc pas dire «comment on se sert de la littérature» mais bien «comment on se tient devant ce qui n'est pas littéral». Ceci constitue l'enjeux de notre modernité et la crise même de l'œuvre. Ce qui signifie alors que l'usage de la littérature ne signifie plus (ne peut plus signifier) l'interprétation de nos modes d'usage esthétiques de la lettre mais bien l'infinie gradualité de nos modes de relation. Il y a bien sûr ici trois conséquences fondamentales à cette interprétation. La première est l'épreuve d'une séparation historique entre ce qui est pensé à partir d'un usage esthétique et ce qui est pensé comme mode de relation : ceci définit à la fois la modernité et surtout la tâche « nouvelle » du poète ou

• Le *Dichterberuf* hölderlinien.

• On admet que ce qui est nommé *poièsis* « sert » essentiellement à 1. représenter des éléments du réel (parce que l'être serait naturellement prédisposé à préférer ce qui est représenté plus que ce qui est) [Aristote, *Poétique*], 2. à instruire (fonction politique), 3. à transfigurer la réalité (fonction esthétique et cathartique), et enfin 4. à transfigurer l'être (fonction charismatique). Soit dit en passant, la catégorisation du littéraire comme processus utile (et comme usage en vue d'une utilité) a eu pour conséquence la crispation de toute production en « genre » en fonction des systèmes de représentation, des systèmes d'instruction, de modèles de transfiguration. Le littéraire comme le poétique sont devenus d'archaïques systèmes de « genre » indexés sur la technique et la finalisation du processus. La littérature a pris le sens vulgaire – et réducteur – d'un « usage esthétique du langage écrit » (Tlf).

de l'auteur ou de l'artiste qui n'est dès lors plus assigné à des modes de la représentation (techniques, moraux, politiques, etc.). La deuxième est l'épreuve, à partir d'une séparation d'une « nouveauté » possible dans l'usage de la lecture de l'œuvre. Si l'usage de la littérature n'est pas (plus) esthétique mais établit dans une relation graduelle à la lettre alors ce qui est la teneur même de l'œuvre ne tient plus à l'œuvre mais à cette relation même. C'est pour cette raison que cette lecture est l'épreuve « nouvelle » de ce que Benjamin appelait un *Gedischtete*, un poématique qui ne peut être autre que, graduellement et communément le vivant. Cependant si l'on accepte d'atteindre cette presque inderterminité du littéraire (ou du poétique) au point qu'il soit alors pas vraiment autre chose que le vivant alors cela ouvre essentiellement l'épreuve de la lecture au « danger ». Est danger ce qui précisément nous oblige à nous tourner d'une autre manière devant le littéraire. La troisième, est alors l'épreuve d'une déconstruction radicale du concept d'histoire de l'œuvre, d'histoire littéraire et d'histoire de l'art. L'histoire ne peut plus être une histoire ni technique ni morale ni esthétique du contenu de la représentation. C'est cela qui est la crise majeure de l'histoire de l'œuvre et qui consiste alors à énoncer que la modernité se joue exclusivement ici. Dès lors il faut changer entièrement de paradigmes (d'interprétation et de regard) pour penser l'œuvre. C'est cela qui indique que c'est un art récent. Nous ne pouvons plus regarder l'œuvre de la même manière, ni comme fonction ni comme finalité esthétique ni (moins encore) comme systèmes de transfiguration du monde : l'expérience de l'œuvre et du littéraire est l'interrogation de notre usage. L'histoire de l'œuvre contemporaine ne peut dès lors se fonder que sur l'interrogation de l'usage, autrement dit de la manière avec laquelle nous établissons une relation avec les « lettres » c'est-à-dire avec les signes

• Walter Benjamin, « Deux textes de F. Hölderlin » in *Œuvres*, vol. I., p. 91, & F. Vallos, « Le poème & la poésie » in revue *Semicercchio*, n°50, 2014

• Le « *Gefhar* » benjaminien, Le livre des passages [N3, 1].

• Il est à noter que nous n'utilisons jamais ni le terme fonction ni le terme utilité. L'usage de la littérature ne peut relever de l'utile. Nous commettons systématiquement l'erreur de penser que l'usage entretient « nécessairement » une relation à l'utile. Il faut dès à partir réaliser une archéologie du concept d'usage et de khrèsis et refondre la penser contemporaine de l'usage.

que laisse l'usage du langage.
Il reste alors à penser ce que dans le langage de la philologie nous nommons une « leçon », de cette « nouvelle » histoire . Il y en a de nombreuses et c'est, semble-t'il le travail de la philosophie. Non pas de penser ce qu'est la littérature mais de continuer de vouloir penser l'usage que nous en faisons et l'usage que nous faisons des signes.

4 octobre 2015

• « Leçon » signifie précisément, non pas tel qu'il faut le lire, mais tel que cela a pu être lu (tel que cela est lu ou sera lu) par un lecteur, non sous la forme d'un destin unique mais au contraire sous la forme singulière d'une adresse. Leçon signifie donc la manière de lire et non pas la séance d'enseignement. Parce que leçon, comme lecture, provient du terme latin *lectio*.

• Voir à ce propos l'ouvrage *Chrématistique*, éditions Mix. 2015.

Séminaire 2014-2015.
Fig. (Figure, image, grammaire)
I. Séminaire : clients & curieux

« Nous espérons que notre formule
“désintéressement plus admiration” vous séduira »
Marcel Broodthaers, *Département des Aigles,*
lettre du 7 sept. 1968

Khrè to legein te noiein t'eon emmenai. Parménide

il s'agit pour ce séminaire de venir penser les relations qui sont indiquées dans le début de la lettre de marcel Broodthaers écrite et adressée le 7 septembre 1968 pour annoncer l'ouverture du « Département des Aigles » du Musée d'art moderne:

> Nous avons le plaisir d'informer la clientèle et les curieux de l'inauguration du « Département des Aigles » du Musée d'Art Moderne.

Le premier champ d'investigation consiste alors à penser ceci ; ***I. Que signifie chez l'artiste cette adresse au «curieux» et aux « clients» : ceci peut constituer un premier champs d'interrogation qui permet de penser l'ouverture au marché, la question de la spéculation, la question du divertissement et du loisir.***

Le premier élément substantiel à noter est alors que la lettre et l'annonce de l'inauguration sont « adressées »

1. Ælius Théon, *Progymnasmata*, 110. La littérature hymnique est celle qui destine l'œuvre sur un plan métaphysique (un autre monde, une mythologie, une théologique, un absolu, une personnification, une prosopopée, etc.) tandis que la littérature épigraphique est est celle qui destine l'œuvre dans la mort (poésie funèbre).

au *clients* et aux *curieux*. L'œuvre relève donc d'une processus d'adresse. On sait qu'un processus d'adresse est historiquement un processus qui s'oppose à la fois à ce que la rhétorique classique nomme hymne et épitaphe comme genres littéraires qui supposaient la non-présence du sujet qui est censé la recevoir (1). Alors qu'il y aurait troisième « genre » dit œuvre encomiastique en tant qu'elle est adresse comme si lus le faisions à la personne qui se tient en face, en komos, dans un banquet. Ici il s'agit d'une adresse dite encomiastique comme une destination matérielle et comme le projet d'une d'une rencontre (*inauguration* (2)). L'œuvre moderne et le musée moderne sont alors du côté de la possibilité de l'adresse et de la lecture du signe.

2. *Inauguration* (*inaugure* en latin) est ce qui est inscrit dans un processus de consécration et ritualisation. C'est-à-dire à la fois de séparation du commun et d'inscription dans un processus technique (de son maintien séparé). Le terme inauguration introduit l'idée que nous entrons dans un processus à la fois d'observation des signes et à la fois de lecture d'un futur. Nous pourrions dire alors que l'inauguration est toujours inscrite dans l'indication d'une lecture des signes.

Plus intéressant encore la lettre est adressée à la ***clientèle***. Le terme client provient du latin *cliens* : il signifie un vassal qui dépend d'un homme riche (verbe *cluere* : avoir la réputation, exister…). Si le client signifie celui qui achète des services ou des objets, il signifie archaïquement celui qui est entretenu matériellement pour entretenir virtuellement la notoriété et la réputation du patron (celui qui entretient une relation dites despotique (3)). Il remplace tardivement en français les termes *pratique* (au sens d'habitude et d'entretien d'une habitude avec un marchand) et *chaland* (du verbe *chaloir*, avoir de l'intérêt). Broodthaers semble alors indiquer que la relation qui est entretenue à l'œuvre puisse à la fois se penser comme une relation économique et comme une relation doxique. Cela signifie que celui à qui s'adresse autant que se destine l'œuvre doit être en mesure d'en entretenir la valeur économique et la valeur doxique (notoriété). Le client est une garde vigilante (*speculator*) sur l'œuvre. Mais en même temps qu'il ouvre cette garde il place de facto l'œuvre du côté de la valeur (et de la spéculation). Or nous savons aussi que le processus (il s'agit

3. Aristote, *Politique* I, 5 [1253b9] & Agamben *L'usage du corps*, 2015

sans doute d'une parodie) de l'œuvre broodthaersienne est placée sous le modèle du *uninteressirten Wohlgefallen*, c'est-à-dire du plaisir désintéressé de Kant. Dans ce cas, si l'œuvre devait apparaître comme désintéressement elle ne peut être adressée aux clients. Qu'est-ce qui peut résoudre ce paradoxe ? Soit il s'agit d'une parodie (elle n'est alors qu'un indice doxique, que l'épreuve de la mise en place du doxa comme plaisir de l'œuvre et comme épreuve de l'artistisation) soit alors l'œuvre est à ce point vide qu'elle réclame une nouvelle forme de vigilance. Mais elle s'adresse aussi aux ***curieux*** parce que la modenité exige pour l'art un public. Curieux est un terme latin, curiosus fondé sur le terme cura qui signifie le soin et l'inquiétude. Le curieux est à la fois celui s'inquiète et celui qui prend soin (4). Il y aurait alors ici une relation logique avec la vigilance du client. Broodthaers comprend que ce public est presque exclusivement constitué de clients et de curieux mais pas d'êtres de l'adresse. Ce qui laisse entendre que le public déjà désigné de l'art moderne et contemporain n'est pas autrement formé que d'une clientèle et de curieux, c'est-à-dire de gens qui inscrive l'œuvre dans l'épreuve de la spéculation et du loisir.

Si l'on se fonde sur une épreuve philologique du sens des termes de cliente et du curieux, il s'agit d'interpréter pour l'œuvre qu'il s'agit d'une relation dans les deux cas de vigilance et d'intérêt, ce qui s'oppose littéralement avec toute interprétation kantienne de la relation à l'œuvre.

Essayons alors de nous placer du côté d'une interprétation théorique des termes clients et curieux : l'un et l'autre diraient à la fois quelque chose d'un désœuvrement substantiel puisque l'un dépense et spécule, tandis que l'autre absorbe son temps de loisir dans la contemplation et la curiosité. Ce qui signifie alors dans l'un et l'autre cas celui qui s'intéresse s'y intéresse pour une éprouver une valeur.

4. Il faut se souvenir que dans la pensée grecque quatre termes sont pensés pour dire quelque chose que le processus d'artistisation : *poïèsis, tekhnè, ergon et épiméléia* (production, technique, œuvre et soin) [Heidegger, *Nietzsche*, I, p. 151].

Mais continuons. Dans l'un et l'autre cas l'être qui entretient une relation à l'œuvre comme client et curieux, affirme une position singulière dans l'histoire de l'œuvre (5). Cette adresse place alors cette lettre, d'une part (et de manière prémonitoire) dans le plus extrême contemporain, et d'autre part, dans l'épreuve critique des années soixante (critique institutionnelle, art conceptuel et art processuel). Mais si nous poursuivons elle est alors en mesure de la placer dans une histoire plus complexe et plus obscure de l'œuvre. Nous l'avons dit dans l'une l'autre cas cela place l'histoire de la réception de l'œuvre du côté du désœuvrement substantiel de l'être (pour spéculer et pour éprouver le loisir). Plus encore il place l'histoire de la réception de l'œuvre du côté de la non-production (dépense et loisir) et donc du côté de la consommation. L'œuvre est immédiatement absorbée comme ce qui dé-penser la valeur et le temps, c'est-à-dire la double consommation essentiellement qui fonde la capitalisme. L'adresse de cette lettre renverrait donc l'histoire de l'œuvre à une critique de la dépense (de la valeur et du temps), c'set-à-dire à une critique marxiste et placerait encore l'histoire de l'œuvre dans une critique de l'être de la consommation et du loisir (6). La lettre est donc précisément inscrite dans une critique marxiste de la transfiguration de l'œuvre en processus de dépense de la valeur et du temps : en ce cas le nouveau musée ne peut s'adresser qu'à ceux qui sont en mesure de dépenser cette valeur et ce temps. L'épreuve de l'œuvre est inscrite dans cette dépense. C'est la transfiguration moderne du contemplatif et du flâneur. L'épreuve de l'œuvre st ouverte à une infinie dépense de toute valeur et de l'entièreté du temps de l'être. C'est pour cela qu'il s'agira d'un processus de séduction.

26 octobre 2015

5. La lettre n'est pas adressée aux poètes et aux critiques, ce qui l'aurait directement inscrite dans l'épreuve du romantisme. La lettre n'est pas adressée aux êtres politiques et donateurs, ce qui l'aurait directement inscrite dans l'histoire du libéralisme. La lettre n'est pas adressée aux théologiens et aux moraliste, ce qui l'aurait directement inscrite dans l'épreuve du classicisme. La lettre n'est pas adressé aux historiens et aux humanités, ce qui l'aurait inscrite dans l'épreuve d'une renaissance. La lettre n'est pas adressée aux historienne et aux curateurs, ce qui l'aurait inscrite dans la post-modernité. etc. Elle est adressé aux clients et aux curieux.

6. C'est à la fois la critique institutionnelle et le situationnisme.

Séminaire 2014-2015.
Fig. (Figure, image, grammaire)
I. Séminaire : l'insincérité

> Quand on subit l'interrogatoire des devantures, on prononce aussi sa propre Condamnation. En effet le choix est allé et retour. De la demande des devantures, de l'inévitable réponse aux devantures, se conclut l'arrêt du choix. »
>
> Marcel Duchamp, *Duchamp, du signe*

Il s'agit pour ce séminaire de venir penser les relations indiquées dans la lettre de Marcel Broodthaers adressée le 7 septembre 1968 pour annoncer l'ouverture du « Département des Aigles » du Musée d'Art Moderne :

> Nous avons le plaisir d'informer la clientèle et les curieux de l'inauguration du « Département des Aigles » du Musée d'Art Moderne.

et d'interpréter son célèbre « principe d'insincérité » (indiqué sur le carton de 1964) : « L'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit ».

Le deuxième champ d'investigation consiste à penser ceci ; ***II. Est-ce que l'interprétation de l'œuvre et de l'art à partir du « destin » de la marchandise et du loisir est une figure « sérieuse » pour l'artiste ? Et dans ce cas quelle rapport entretient-elle avec la critique institutionnelle et avec le concept de parodie ? Il faut être en mesure de pouvoir proposer une théorie générale de la parodie et plus encore une théorie générale de la parodie sérieuse.***

Nous avons levé une série de figures : ce qui est expérimenté par Broodthaers est une épreuve de l'adresse qui met parodiquement en jeu les figures *inquiètes et vigilantes* des clients et des curieux et qui met en jeu aussi leur ombre, c'est-à-dire la figure du désœuvrement substantiel des êtres de la consommation et du loisir. La modernité critique est alors inscrite dans cette faille, celle du destin de l'œuvre a être absorbée dans la marchandise et dans le loisir, c'est-à-dire à être absorbée de manière mythologique dans l'épreuve infinie d'un désœuvrement métaphysique (parce que *copié* sur l'idée d'un modèle qui n'apparient pas à l'être), d'un désœuvrement politique (parce qu'il est la figure désirée et travaillé par l'idée de toutes gestion) et d'un désœuvrement mythogénétique (parce qu'il réclame l'idée fallacieuse du désœuvrement de l'artiste). Le modèle de l'œuvre absorbée dans e désœuvrement de la marchandise et du loisir est alors celui d'une interprétation sérieuse du « destin » de l'œuvre contemporaine. Sérieuse parce qu'elle fonde pour l'œuvre la puissance incomparable de sa valeur. Destinale, parce qu'en contrepartie de cette puissance *incomparable* de l'œuvre, il lui faut s'incruster dans l'idée même destinale de ce qu'elle est sans pouvoir advenir à autre chose que cette mêmeté. C'est cela la figure sérieuse de l'œuvre : ce qui l'incruste dans l'identique et dans le non-différent. C'est cela la figure sérieuse de l'œuvre, l'ensemble du travail qui consiste à « entretenir » cette garde de l'identique soit comme vigilance du *speculator*, soit comme entretient de l'appareillage critique (opérativité de l'histoire des œuvres et de la puissance des institutions).

Il nous faut donc reconnaître le sens de ce qui a été nommé sérieux en tant qu'il est la prise en compte de l'entrée et de l'absorption de l'œuvre dans le destin de la marchandise et du loisir (1). Le destin de la marchandise est la transformation de toute chose en ce qui se donne à voir comme valeur (elle est en ce sens la crise majeur de la modernité artistique). Le destin du loisir est la

1. Que signifie destin de la marchandise et du loisir ? *Destin (destinare)* est ce qui inscrit de manière définitive dans l'histoire. Destin signifie alors l'entrée dans l'histoire. Le destin de la marchandise signifie la transformation de tout objet en processus de vente. Vendre (*venum dare*) donner *un venus*, c'est-à-dire *donner en vente (ônos* en grec) : ce qui signifie que le terme entretient une relation silencieuse entre le don et l'acquis. Ce qui fonde la relation entre les deux est l'*exposition (*on peut traduire *venum dare* par s'exposer à la vente). Marchandise quant à elle dit le métier du *mercator* : *merx* est la chose qui se donne à voir comme une valeur. Loisir (verbe impersonnel latin *licet*) qui exprime *ce qui est permis*. Loisir voudrait alors signifie l'épreuve de ce qui est permis. Le verbe latin *licet* entretient une relation avec le verbe *licere* qui signifie *mettre en vente, mettre aux enchères.* On peut expliquer ceci de deux manières : l'être est libre, c'est-à-dire il lui est permis de faire des choses, soit quand il a le loisir de vendre soit quand il n'est pas lui même l'objet d'une vente, c'est-à-dire qu'il est esclave [Agamben, *L'usage du corps*, I, 1, 2015]. Celui qui est privé de ce *loisir* est l'esclave. Mettre en vente est alors la fore singulière de la revendication de la liberté. Mettre en vente est alors fondamentalement un loisir, une activité dégagée de l'épreuve pénible du travail qui consiste à « vendre » sa puissance contre un salaire. Pour affranchir un esclave on procédait alors à une *libation* (racine *libet* qui signifie il plait) qui rendait l'être à la *liberté* et à la *liberalitas*. L'être singulier autonome est à la fois celui qui profite du *libet* et du *licet* : de ce qui plaît et de ce qui est permis. C'est la définition de ce que nous nommons *libéralisme* comme épreuve de l'absence des contraintes.

transformation de toute chose en temps disponible pour l'ouverture à sa transformation en valeur (c'est la figure de l'achèvement du capitalisme).

Dès lors la question qui advient tient à la relation qui nous entretenons à la possibilité de ce sérieux. Sommes-nous sérieux à ce point que nous acceptions de laisser entrer l'œuvre dans un destin de la marchandise et du loisir ? Ou bien acceptons de jouer cette entrée en en déjouant certaines formes ? Nous affirmons que le processus broodthaersien tient de cet enjeu en en produisant une double crise comme *principe d'insincérité* et comme *processus parodique*.

Le principe d'insincérité est proposé en 1964 par Broodthaers lors de sa première exposition où «L'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit». Mais alors que signifie l'idée d'inventer de manière insincère ? Que signifie la présence du concept d'insinsérité dans le processus artistique ?

Il signifie un renvoie à une histoire précise d'un concept qui fonde la relation que l'être doit en même temps entretenir au réel et à la production, mais surtout au rapport au l'on entretient au véridique et au langage. Ou plus exactement à la puissance que le langage a d'énoncer le véridique. Ceci porte le nom d'une des concepts fondamentaux de la pensée antique, la *parrhésie*. C'est-à-dire tout-dire (*panrhétos*). Le pacte parrhésiastique est à la fois un risque pratique et une exigence morale (2). Il s'agit donc à la fois d'un pacte de sincérité et de franchise politique. Il s'agit aussi pour Foucault d'énoncer ce qu'il nomme un pacte du parrhésiastique. Il en a déterminé quatre formes : le pacte parrhésiastique du discours ontologique (affirmer le vrai quant à ce qui ce a été), celui du discours politique, celui de la prophétie et celui de la connaissance (3)

Mais il y a encore une autre manière d'entendre ce pacte de la sincérité. Il est possible de la lire chez Aristote (4) parmi les qualités de l'être à se tenir dans un juste milieu. La sincérité consiste d'une part à être franc (*alétheutikos*

2. Voir à ce propos le dernier cours de Michel Foucault (Collège de France, 1984) intitulé précisément *Le courage de la vérité*. La parrhésie est donc un problème politique qui réclame un rapport sincère de la part des êtres dans le fonctionnement du démocratique. Voir aussi le texte fragmenté du *Peri parrhésia* de Philodème de Gadara. Voir encore Aristote, *Éth. à Nic.* 1124b26.

3. Nous en avions ajouter un cinquième, celui de la poétique.

4. Aristote, *Éthique à Nicomaque* IV 1127a24 : ὁ δὲ μέσος αὐθέκαστός τις ὢν ἀληθευτικὸς καὶ τῷ βίῳ καὶ τῷ λόγῳ, τὰ ὑπάρχοντα ὁμολογῶν εἶναι περὶ αὑτόν, καὶ οὔτε μείζω οὔτε ἐλάττω. *o de mesos authekastos tis ôn alètheutikos kai tô biô kai tô logô, ta uparkhonta omologon dinai péri auton, kai meizo oute alattô*. Celui qui est sincère est juste et franc sur sa vie et dans ses propos; il reconnait ses propres qualités sans les grandir ni les affaiblir.

5. *Alétheutikos* est donc celui qui entretient *de facto* avec le processus de l'*aléthèia*, du dévoilement.

(5)) sur les événements de sa vie (*bios*) mais surtout dans ses propos (*logos*). Cette sincérité se nomme *authékastos* : ce terme signifie (*autos ekastos* : soi-même) celui qui « appelle les choses de leur vrai nom ». Être sincère signifie alors être en mesure d'appeler les choses de leur vrai nom, c'est-à-dire sans erreur, sans déplacements (sans tropes) et sans ambiguïté. Être insincère pourrait alors signifier appeler les choses d'un autre nom. Comme jeu sur la nomination et donc sur la qualité des choses et des objets. Être insincère signifie récuser *de facto* la qualité des êtres et des choses (6). Plus intéressant encore, la place que le pacte de la sincérité a occupé dans les sphères de la littérature et de l'œuvre. Il tient à la fois à un pacte de la vraisemblance et de l'autobiographie aussi pour énoncer le juste, le politique, la fiction et le récit de soi. Il s'agit donc d'un pacte moral. On en trouve les trace dans toute l'histoire de la littérature. Citons pour cela l'auteur des *Essais :*

6. Dans le cas de M. Broodthaers, il s'agit d'inventer quelque chose d'insincère, c'est-à-dire inventer quelque chose qui récuse immédiatement et *de facto* la qualité attendue des choses (en tant que chose et en tant que nom).

> Je m'attens que « la science » serve d'ornement, non de fondement, suivant l'advis de Platon, qui dict la fermeté, la foy, la sincerité estre la vraye philosophie, les autres sciences et qui visent ailleurs, n'estre que fard. (7)

7. Michel de Montaigne, *Essais*, I, 26, 152c.

et surtout l'auteur des *Confessions*

> Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme, ce sera moi.
>
> Moi seul. Je sens mon cœur, et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu.
>
> Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle

voudra, je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement : « Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon; et s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire. J'ai pu supposer vrai ce que je savais avoir pu l'être, jamais ce que je savais être faux. Je me suis montré tel que je fus : méprisable et vil quand je l'ai été; bon, généreux, sublime, quand je l'ai été : j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même. Être éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables; qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun d'eux découvre à son tour son cœur au pied de ton trône avec la même sincérité, et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose : Je fus meilleur que cet homme-là. (8)

8. Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, Gallimard, 2009

Il s'agit précisément du pacte de sincérité comme pacte autobiographique et comme pacte poético-morale. Il y a alors une histoire affirmée de ce pacte en ce qu'il récuse toute possibilité de fausseté, mais surtout en ce qu'il tend à remédier de manière radicale à la séparation entre être et paraître. La faille de l'esthétique occidentale se situe ici : faire en sorte qu'il n'y ait pas disjonction entre l'être et le paraître. S'il devait y en avoir cela relèverait d'une faille morale. La sincérité est alors la condition d'accès à une expérience morale authentique et donc à un risque pratique et matériel pour l'être.

Par ailleurs si l'on a énoncé que la sincérité (*sincerus* latin) signifie ce qui est sans cire (*sine sera*), il serait aussi possible d'entendre que la racine puisse provenir du verbe *crescere* (croître). Ce qui signifie alors croître sans mélange. Quoiqu'il en soit il s'agit toujours d'un problème de pureté et de protection de ce qui pourrait venir entacher la chose. *Inventer quelque chose d'insincère* pourrait vouloir dire à la fois rompre la relation entre l'être et le paraître (du poète et du poème) et inventer quelque chose qui entache l'unité de

quelque chose : ici de l'œuvre poétique. Inventer quelque chose d'insincère pourrait vouloir signifier inventer ce qui vient rompre la relation catégorique qui permet la définition de l'œuvre et son absorption dans dans le destin de l'exposition (comme forme fixe, comme marchandise, comme séparé de l'usage). Est insincère ce qui déplace le nom des choses et qui ferait placer le livre à une nomination autre, celle de sculpture : ceci est singulièrement le processus d'insincérité de Broodthaers (9). L'insincérité est alors un problème de placement des éléments de la création.

Enfin l'insincérité prendra acte comme déconstruction parodique du pacte littéraire de sincérité. Il ne s'agit pas de dire « l'homme dans toute la vérité de sa nature » mais de dire – avec sincérité – « moi aussi je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie. Cela fait un moment déjà que je ne suis bon à rien. Je suis âgé de quarante ans… ». Cependant si le pacte autobiographie est ici supposément sincère, le dispositif ne l'est pas, puisqu'il s'agit d'inventer quelque chose qui permette de faire entrer l'auteur (et l'artiste) dans un processus marchand et commercial. (10)

Il s'agit alors de proposer l'hypothèse suivante : si le pacte de sincérité est définitoire du littéraire il conduit l'être à *être un bon à rien*, tandis que le pacte d'insincérité de l'œuvre plastique (qui consiste à déplacer le nom et le lieu des choses 11)) permet à l'être de « réussir dans la vie » (12). Il y a dans le pacte d'insincérité la possibilité du déplacement infirment parodique des éléments. C'est cela qu'il nous faudra maintenant comprendre.

8 novembre 2015

9. « Aujourd'hui, le livre de poèmes sous des formes nouvelles a trouvé une certaine audience, ce qui n'empêche pas la différence de persister. Du premier public, le second ignore la visée. *Si l'espace est bien l'élément fondamental de la construction artistique (forme de langage ou forme matérielle), je ne pourrais, après cette singulière expérience, que l'opposer à la philosophie de ce qui est écrit avec un sens commun.* »
«*Le livre est l'objet qui me fascine, car il est pour moi l'objet d'une interdiction*. Ma toute première proposition artistique porte l'empreinte de ce maléfice. Le solde d'une édition de poèmes, par moi écrits, m'a servi de matériau pour une sculpture. J'ai plâtré à moitié un paquet de cinquante exemplaires d'un recueil, le *Pense-Bête*. Le papier d'emballage déchiré laisse voir, dans la partie supérieure de la "sculpture", les tranches des livres (la partie inférieure étant donc cachée par le plâtre). *On ne peut, ici, lire le livre sans détruire l'aspect plastique*. Ce geste concret renvoyait l'interdiction au spectateur, enfin je le croyais. Mais à ma surprise, la réaction de celui-ci fut tout autre que celle que j'imaginai. Quel qu'il fût, jusqu'à présent, *il perçut l'objet ou comme une expression artistique ou comme une curiosité*. "Tiens, des livres dans du plâtre!" Aucun n'eut la curiosité du texte, ignorant s'il s'agissait de l'enterrement d'une prose, d'une poésie, de tristesse ou de plaisir. *Aucun ne s'est ému de l'interdit*. Jusqu'à ce moment, je vivais pratiquement isolé du point de vue de la communication, mon public étant fictif. Soudain, il devint réel, à ce niveau où il est question d'espace et de conquête…»
Marcel Broodthaers, « Dix mille francs de récompense » d'après un entretien avec Irmeline Lebeer, dans *Catalogue-Catalogus*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1974. Reproduit dans Irmeline Lebeer, *L'art ? C'est une meilleure idée ! Entretiens 1972-1984*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1997, p. 154-155.

10. « Le but de l'art est commercial ./ Mon but est également commercial. / Le but (la fin) de la critique est tout aussi commercial. » Cité dans Catherine David et Véronique Dabin (dir.), *Marcel Broodthaers*, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 1991, p. 147
11. Comme critique du ready-made duchampien.
12. Réussir à le sens de *uscire* (ital.) et de *exire* (lat.). Il s'git d'une sortie d'un état pour un autre état (meilleur).

Séminaire 2014-2015.
Fig. (Figure, image, grammaire)
IV. Séminaire : l'entente

> Quand on subit l'interrogatoire des devantures, on prononce aussi sa propre Condamnation. En effet le choix est allé et retour. De la demande des devantures, de l'inévitable réponse aux devantures, se conclut l'arrêt du choix. »
>
> Marcel Duchamp, *Duchamp, du signe*

Il s'agit de venir penser les relations indiquées dans la lettre de Marcel Broodthaers adressée le 7 septembre 1968 pour annoncer l'ouverture du «Département des Aigles» du Musée d'Art Moderne :

> Les travaux sont en cours; leur achèvement déterminera la date à laquelle nous espérons faire briller, la main dans la main, la poésie et les arts plastiques.

et d'interpréter son célèbre «principe d'insincérité» (indiqué sur le carton de 1964) : «L'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit».
Le deuxième champ d'investigation consiste à penser ceci;
III. Broodthaers rédige cette lettre (à l'entête des Ministres de la Culture) en annonçant que ce «nouveau musée» permet de « faire briller main dans la main la poésie et les arts plastiques ». Qu'est-ce que cela signifie ? Que signifie le concept de «musée» ? Que signifie cet accord entre poésie et art plastique ? Est-il lui aussi une affaire de marchandise et de loisir ? est-il lui aussi absorbé dans un processus

parodique ? Que signifie l'usage du verbe « briller » ? Et l'expression « main dans la main » ? Quel sens donné à poésie et à « plastique » ? Quelles connexions doit-on faire avec les concept de poiètikè tekhnè et de plastikè tekhnè ? Mais ce qui semble encore plus important est de tenter une analyse de ce rapport entre poésie et art plastique. Si l'on suit l'énoncé de Broodthaers, ce « nouveau » musée a la particularité de les faire briller «main dans la main». Dans ce cas, est-ce que cela supposerait qu'antérieurement à cette date ils ne brillaient pas ensemble ? Cela supposerait-il un divorce ? En quoi ce divorce est historique et originaire ? Mais alors cela suppose, si l'on enquête encore, qu'il y aurait eu un temps encore plus « archaïque » ou ils auraient brillé ensemble. Que signifie cette hypothèse ? Si l'on revient à l'époque de Brodthaers, il faut alors s'interroger sur ce nouvel accord et sur la manière avec laquelle l'artiste a réussi ce nouvel accord. Mais encore s'interroger sur la manière avec la quelle cette accord continue d'exister pour nous. Ceci constitue le cœur de notre recherche.

Nous avons jusqu'à présent levé et proposé deux modes de lectures des paradigmes de l'œuvre contemporaine. Premièrement qu'il s'agit d'absorber l'œuvre dans un destin de la marchandise et du loisir en tant qu'il y'a une transformation substantielle et matérielle de l'intérêt en épreuve du désœuvrement. Deuxièmement de comprendre que l'inscription dans ce destin était une décision plus ou moins sérieuse dont découlait l'histoire d'un pacte de sincérité de l'œuvre. En ce sens l'inscription de l'œuvre peut avoir lieu soit un pacte de la sincérité (ce qui appartiendrait à la poésie) soit un pacte de l'insincérieté (ce qui appartiendrait à l'art plastique). Dès lors il nous faut penser ce que signifie – dans la possibilité de l'existence de ce pacte d'insincérité – ce que peut bien vouloir signifier que la poésie et les arts plastiques *brillent main dans la main*.

Le verbe *briller* revêt une grande importance pour notre propos. Il signifie soit répandre une lumière soir s'agiter et

1. Tlfi. La première occurrence du verbe *briller* au 16° siècle signifie : 1559 fig. « être agité d'impatience » (AMYOT, César, 42 dans HUG. : Sur tous autres brilloient d'ardeur de combattre les jeunes gentilzhommes et chevaliers Romains. 1564 « jeter des éclats » (J. THIERRY, *Dict. fr.-lat.*, Paris); emplois fig. 1608 (RÉGN., *Sat., IX*, 41 : une œuvre brille et d'art et de science)

2. Quatre sens se dégagent : 1. resplendir, 2. s'enjouer, 3. tourner et 4. nettoyer les céréales. Le verbe *brillare* et prendrait le sens du verbe latin *gestire* : exulter, être transporter de désir. Et du substantif *gestus*. Il est en revanche très clair que le sens du verbe briller entretient un relation avec l'étoile (*sidera* comme considération et sidération) [http://www.etimo.it/?term=brillare&find=Cerca]

frétiller (1). Le verbe provient de italien *brillare* qui signifie *s'agiter comme le scintillement tremblant des étoiles* (2). Briller signifie alors une relation d'image avec le scintillement de l'étoile en tant que lumière et mouvement. Il nos faut donc conserver la fois le sens d'émettre une lumière et s'agiter. D'un point de vue philosophique le verbe *briller* signifie ce qui entretient une relation avec la lumière. Il y a alors deux manières de briller, soit par émission, soit par réverbération. Premièrement l'émission de la lumière (3) relève entièrement de la *phusis* : il détermine alors le *phanein* se qui se donne à voir et le *phainomèna* l'événement (c'est-à-dire ce qui à partir de la lumière se rend visible comme événement) (4). Deuxièmement la réverbération est la définition même de l'être : *l'être est ce qui est réverbère la lumière dans le mouvement* Et c'est précisément le sens du verbe *briller*. L'être est ce qui réverbère et ce qui détermine la *kharis* (comme plaisir) et le *kharismatique* comme ce qui accroît cette brillance (5). C'est ici que le se place l'enjeu fondamentale de notre recherche. Il nous faut alors proposer une définition et une redéfinition du concept de *kharis* en tant que plaisir. De quelle manière ce plaisir singulier (6) entretient-il une relation à la sincérité ou à la l'insincérité. Ou peut-être même plus définitivement est-ce que le concept de *kharis* ne présente pas l'avantage de rendre impossible le concept d'insincérité, le rendant *de facto* caduque ?

3. Sauf le modèle de l'émission technique et moderne.

4. Voir à ce propos le travail de M. Heidegger dans le séminaire de Thor de 1969. *Questions III & IV*, p. 420. La corrélation entre le *phanein* et le *kharein* est ce qu'il nomme *thaumazein*, l'étonnement.

5. Voir à ce propos les théories aristotéliciennes de l'œuvre [*Poétique*, 1448b].

6. Nous rappelons la différence entre *hédonè* le plaisir par pénétration et consommation et *kharis* le plaisir par réverbération et non-consommation. Cette différence substantielle constitue la relation silencieuse qui permet l'interprétation du concept d'œuvre. Seule la *kharis* ouvrirait à la possibilité de l'artistisation.

Que signifie le sens de l'expression *main dans la main* ? Si l'on se fonde sur la pensée aristotélicienne la main est un instrument (7). La main en tant qu'instrument des instrument (*organon*) est un outil de la production (*poïèsis*) et de la contractualisation de cette production (*politikè*). La main est ce qui sert à enregistrer les formes de l'engagement. Il se nomme dans la langue grecque *horkos* en tant qu'il est ce qui enferme et ce qui contraint (8). Il prend le sens du mot français *gage* (que l'on retrouve dans le terme *engagement*). Il est ce que l'on dépose dans la main de l'autre (9).

7. Aristote 687b les Animaux : Αἱ μὲν γὰρ χεῖρες ὄργανόν εἰσιν en effet les mains sont des instruments (ergon) ἔστι γὰρ ὡσπερεὶ ὄργανον πρὸ ὀργάνων : elle est l'instrument des instruments.

8. *Herkos* est la clôture, l'enceinte de la maison (*eirgô* signifie enfermer).

9. Provient de l'ancien allemand **waddi* et peut-être le terme latin *vas (vadis)* qui signifie la caution. Nous renvoyons à l'ouvrage de Giorgio Agamben, *La Sacrement de la langue*, Vrin, 2012.

Nous obtenons alors la formule suivante : briller signifie ce qui entretient une relation charismatique qu'il s'agit de déterminer sous la forme d'un engagement (ici entre la poésie et les arts plastiques). C'est cela qu'il incombe maintenant de penser.

Mais que signifie alors précisément le sens de cette expression, *briller main dans la main* ? Ou plus précisément qu'est-ce qu'elle tente d'indiquer ? Il est possible de répondre de quatre manières : premièrement cela sert à déterminer de manière classique une série de personnifications et de les absorber dans un processus de l'adresse. Deuxièmement cela sert à affirmer et à confirmer une position signifiante, ce que nous pouvons nommer un *dictum*. Troisièmement cela sert à déterminer un contrat en tant que la main dans la main est la forme archaïque de la signature (et donc de l'œuvre). Quatrièmement à déterminer une entente qu'il nous faudra comprendre.

Première hypothèse, il s'agit de créer deux personnifications, la Poésie et les Arts plastiques (10). Ils sont l'une et l'autre membres de ce qui se nomme *mouseion*, c'est-à-dire le temple des muses (11). Ici il s'agit de penser qu'il puisse avoir lieu comme un nouveau musée, à la fois une « aile » du Musée d'Art Modene, pour Broodthaers et à la fois le lieu nouveau d'un accord en vue d'us nouvelle modernité.

Deuxième hypothèse, il s'agit de confirmer un *dictum*. En ce qu'il y aurait alors ici un problème d'affirmation de la puissance d'n *dictum*, c'est-à-dire du *dictamen* et du *dictotor* (12). Le *dictum* est la puissance de dictée du dire, son autorité (*auctoritas*). Cette puissance nous la nommons *dictamen* et elle détermine l'actualité (*actualitas*) de tout dire.

Troisième hypothèse, il s'agit de déterminer un contrat. Qu'est-ce que cela signifie ? Cela signifie d'abord qu'il s'agit d'un processus qui relèverait de la possibilité d'une détermination d'un « partage » du signe (13). Cela repose

10. Il y'a une très ancienne tradition de ces personnifications dont nous pouvons citer un objet exemplaire *Les Noces de Philologie et Mercure* de Martinus Cappella (voir aussi l'ensemble des commentaires à Cappella qui ont nourrit la pensée de l'art pour tout le moyen-âge). Nous pourrions être en mesure d'imaginer que le nouveau *mouseion* soit le lieu d'un *accord entre Poésie et Arts plastiques*.

11. *Mouseion* est techniquement le temple des muses et un bâtiment qui rassemble, outre ce temple, des théâtres, bibliothèques, lieu de recherches, etc.). C'est sur ce modèle que l'*Archiginnasio* de Bologne a été pensée. Le musée n'est pas l'université (cette distinction est fondamentale). « πολλοὶ μὲν βόσκονται ἐν Αἰγύπτῳ πολυφύλῳ βιβλιακοὶ χαρακῖται ἀπείριτα δηριόωντες Μουσέων ἐν ταλάρῳ. Dans l'Égypte populeuse, on engraisse des scribes, grands amateurs de grimoires, qui se livrent à des querelles interminables dans la volière des Muses »Athénée de Nuacratis 22d. *Mousa* est la muse, *mousikos* est ce qui est relatif aux arts. Les grecs avaient le terme *mousomanie* que nous pourrions apparenter à une histoire du musée.

12. Voir Giorgio Agamben, *Idée de le prose*, Bourgeois, 1998

13. Voir pour cela Derrida, *Signature événement contexte* (1972) in *Limited Inc.*, Galilée, 1990

sur trois processus : 1. le signe est une marque (il détermine en cela son actualité, celle de son inscription, celle de son auteur et celle de sa puissance sémantique), 2. il est une force en tension avec le contexte (c'est ce qui détermine la tension dialectique entre le littérale et le littéraire : cette tension est irréconciliable et fonde l'histoire de la pensée et de l'interprétation), 3. le signe est donc dialectique (et pour Derrida il est alors ouvert à une possibilité d'être *relevable* en tant que ceci est la traduction du concept d'*Aufhebung*) (14). L'hyper-relation dialectique qui fonde le signe (comme marque en tension dialectique avec le contexte) entretient la possibilité de l'arraisonner soit sans des dispositifs grammaticaux, qui iront graduellement d'une grammaire hyper-relationnelle à une grammaire zéro (d'une grammolatrie à une grammoclastie), soit à des dispositifs esthétiques qui iront graduellement d'une rhétorique de la contrainte à une parataxe (15). Ce sont alors les grammaires et les esthétiques qui assument plus ou moins graduellement la puissance de l'autorité du signe et de la signature, parce que, pour que le signe fonctionne, il réclame une signature, à tout prix (elle est source de l'énonciation, source de la puissance de celle-ci et source de la puissance du contenu). Ce qui est dès lors réclamé est d'assumer une non-dissémination du signe et une non-*paléonymie* (ce qui produit une catachrèse (16)). Déterminer un contrat signifie encore la fusion de ce que l'on nommait les *horkoi* et les *logoi*, c'est-à-dire quand le dire possède la puissance d'effectivité du serment et réciproquement, ce qui permet une entente contractuelle des puissances. Ce qui signifierait pour Boordthaers la possibilité de récupérer dans cette fusion, ce qui manque au poétique, par les arts plastiques, et de déconstruire l'interdit de la lecture des arts plastiques par le poétique. Ce point est crucial.

Quatrième hypothèse, il s'agit de déterminer une *entente*. Mais quelle est cette entente ? Celle qui fait briller deux éléments à partir d'un nouveau lieu (le nouveau

14. Il s'agit du problème de la traduction du terme *Aufhebung* de sorte qu'il ne le soit pas par *dialectique*. Jean Hyppolite avait proposé à la fois *supprimer* et *dépasser*. Jacques Derrida proposait de le rendre par *relève* : voir *Dissémination*, 1972 et *Oussia & Grammè*, 1968.

15 Adorno « Parataxe » in *Notes sur la littérature*, 1966, Agamben, *La Fin du poème*, 2002 ; Vallos *Le Poétique est pervers*, 2007, *Chrématistique & poièsis*, 2016 ; De Francesco, *Pour une théorie non-dualiste de la poésie*, 2013

16. La paléonymie est un concept derridien : *palaios-onoma* (vieux-mot). La paléonymie consiste donc à utiliser un mot d'une certaine manière pour en accélérer l'usure. Et c'est alors que l'usure apparaît comme une catachrèse.

musée). Une entente qui les rends donc *charismatiques* (ce qui constitue ici une finalisation de l'agir poétique et inscrit dès lors dans une tradition aristotélicienne). Mais il peut s'agir aussi (si l'on inverse la proposition) d'un lieu qui permette une nouvelle forme d'entente, ce qui supposerait alors que les deux entité qui « habitent » le *Mouséion* ne s'entendaient pas. Est-ce que cela signifie que nous n'avons pas suffisamment penser les relations entre art et poésie ?
Qu'est-ce que cela signifie ? Poésie est ici (on le sait 17) un système de contrainte imposé au langage verbal. Mais il faut reconnaître cinq phases distinctes de concept de *poïèsis* : celle d'un processus sur les éléments du réel (interrogation *poios*), celle d'une interprétation d'une des trois agir en tant qu'agir non finalisé, celle d'un des noms donnés à l'opérativité artistique, celle d'un genre comme contraintes imposées au langage verbal et enfin celle d'une redéfinition du concept moderne de *poèmatique*. Il s'agit d'une *poïètikè teknè*. Quant aux arts plastiques, il s(agit d'une *plastikè teknè* et signifie l'ensemble des techniques qui servent à *plassein*, former, modeler, imaginer. Le terme *plasma* signifie un ouvrage façonné (c'est-à-dire le travail de représentation). Plus encore le terme *plasma* signifie la fiction, c'est-à-dire le faux présenté comme vrai, présenté comme fiction réaliste et qui s'oppose au *muthos* quiets le récit ou le mythe, c'est-à-dire le faux présenté comme faux (18) et au *logos* qui est le discours en tant que vrai présenté comme vrai dont *historia* est la forme de l'assertion (19). On retrouve cette archaïque distinction (entre *plastikè et poïètikè*) chez Kant [*CFJ*, §51] dans la séparation qu'il fait entre les *bildenden Künst,* les arts des images et les *redenden Künst* les arts de la parole. La première occusrende se touve dans *La leçon sur la philosophie de l'histoire* de Hegel en tant que *plastische Künste,* les arts plastiques et la *Kunswerke bildet*, l'œuvre d'art. Il y a donc une faille ente les deux *teknè (poïètikè et plastikè)*. Ce qui les unit est l'usage morale du faux. Mais il y a une différence plus significative entre

17. C'est l'ensemble du travail que nous tentons d'accomplir : une archéologie du concept de *poésie*. Voir à ce propose *Chrématistique & poïèsis* (www.chrematistique.fr).

18. C'est le cœur de l'intrigue tragique : Aristote, *Poétique*, 1450a3-5.
19. Sextus Empiricus *Adversus athematicos* 263. Quintilien *Inst. Or.* II, 4, 2 (pour l'interprétation du muthos et de la fabula). Voir Barbara Cassin L'effet sophiste, Gallimard, 1995.

plasma et *poiètikè* : elle est hiérarchique quant au problème du faux (20). *Plasma* est la fiction qui en fait que contenir le faux (*pseudos*) et donc l'insinsérité, tandis que la *poièsis*, la poésie, dépasse ceci à la fois par le pacte de sincérité (21), par la transfiguration du réel (*mimèsis* et *kharis*) et donc par le un rachat morale de l'opérativé artistique.

Qu'elles sont alors les conséquences ? Nous proposons une série de trois propositions pour penser ce dualisme. 1. Premièrement il s'agit d'une opposition ente réel et le plastique ou le poétique (imitation du réel). Il s'agit du premier dualisme. C'est pour cette raison que les *teknè* qui entretiennent une relation au *plasma* ou à la *poièsis* ne sont pas morale, parce qu'il s'agit, selon les termes d'Alessandro De Francesco (22) une *non-adhérence* ente elles deux plans. Cette nos adhérence et donc considérer comme dangereuse. 2. Deuxièmement il s'agit de l'opposition entre le plastique et le poétique, en ce que l'un est une fiction qui fait passer le non-vrai pour du vrai et en ce que l'autre à une capacité à produire une *alètheia.* Le poétique à dès lors la capacité à transfigurer le mimétique. 3. Troisièmement il s'agit d'une opposition entre les *bildenden et redenden Künst* qui détermine la dernière phase historique de cette opposition. Il s'agit donc dans l'ordre d'une triple opposition, d'un triple dualisme, métaphysique (disjonction être-paraître), morale (disjonction technique) et esthétique. L'histoire occidentale de l'art est fondée sur ce dualisme. La modernité a consisté et consiste en la déconstruction de ce dualisme.

Quelles hypothèses sommes-nous alors en mesure de poser ? Il y a trois thèses qui assument une potion dualiste, monde-poésie, vrai-faux, images-texte. Il y a donc trois thèses qui assument le divorce essentielle entre arts plastiques et arts poétiques (23). Mais il y a aussi une hypothèse qui assume l'idée que cette opposition pourrait ne pas soir lieu : c'est la thèse de Broodthaers en ce que le nouveau musée ferait briller leur accord. L'hypothèse est donc qu'il n'y a plus de tension dualiste en ter arts

20. Barbara Cassin, *Le plaisir de parler*, 1986, p. 3-29

21 Voir séminaire précédent

22. http://www.paris-sorbonne.fr/article/m-alessandro-de-francesco-pour-une

23. En plus du divorce très ancien entre la philosophie et la *poièsis* : « προσείπωμεν δὲ αὐτῇ, μὴ καί τινα σκληρότητα ἡμῶν καὶ γροικίαν καταγνῷ, ὅτι παλαιὰ μέν τις διαφορὰ φιλοσοφίᾳ τε καὶ ποιητικῇ : par ailleurs, de peur que la poésie nous accuse de dureté et de rusticité, disons que le divorce entre philosophie et poésie est ancien », Platon, *République*, 607b.

plastiques et arts poétiques, mais au contraire l'idée moderne d'un puissance non-dualisme. Ce qui fonde que mince et poésie entretiennent une relation (le monde est poiètique); ce qui fonde que l'oppostion vrai-faux n'a pas de sens effectif pour penser l'œuvre (le tournant de l'œuvre): ce qui signifie encore que le dualisme images-texte n'est plus historiquement relevable (sa dialectique est épuisée) ni même entendable (il faut alors à la fois penser en quoi nous n'avons pas suffisamment penser le sens du poétique et à la fois penser l'achèvement de ce dualisme). C'est l'enjeu de nos recherches.

24 novembre 2015

Séminaire 2014-2015.
Fig. (Figure, image, grammaire)
V. Séminaire : Formule de séduction

Quand on subit l'interrogatoire des devantures, on prononce aussi sa propre Condamnation. En effet le choix est allé et retour. De la demande des devantures, de l'inévitable réponse aux devantures, se conclut l'arrêt du choix. »

Marcel Duchamp, *Duchamp, du signe*

Il s'agit de venir penser les relations indiquées dans la lettre de Marcel Broodthaers adressée le 7 septembre 1968 pour annoncer l'ouverture du «Département des Aigles» du Musée d'Art Moderne.

Les travaux sont en cours; leur achèvement déterminera la date à laquelle nous espérons faire briller, la main dans la main, la poésie et éprouver, ici, comme indiqué à la fin de la lettre une nouvelle formule pour un nouveau musée : une nouvelle formule de séduction qui consiste à fonder une relation entre désintéressent et admiration : « Nous espérons que nous formule 'désintéressement plus admiration' vous séduira ».

Le quatrième champ d'investigation consiste alors à penser ceci ; ***IV. À la fin de la lettre Broodthaers écrit qu'il «espère que notre formule 'désintéressement plus admiration' vous séduira ». Mais alors qu'est-ce qu'une formule, qu'est-ce encore, ici, la séduction? Nous avions été en mesure dans des travaux antérieurs de montrer que le désintéressement et***

l'admiration pouvait parfaitement aux théories kantiennes et aristotéliciennes de l'art. La connivence des deux forme-t-elle la modernité ou bien une formule archaïque qu'il s'agit d'absorber dans le régime de la parodie? Mais quel sens peut bien avoir la formule broodthaersienne pour le contemporain?

Quel est le sens du terme formule ? Il signifie (selon le Tfli) deux choses essentiellement : soit le modèle réglé par une norme, c'est-à-dire un processus rituel, soit alors une expression concise. Le terme est dérivé du latin formula qui signifie le cadre, la règle, le moule, la formule. Nous sommes alors en mesure de comprendre que le terme formula entretient trois niveaux de signification : soit il a le sens littéral de forme et de moule, soit il a le sens figuré de cadre et de norme (de loi), soit encore il a le sens juridique de formule rituelle (1). Pour nous modernes, le sens du terme forme, entretient soir une relation avec le processus réglé et le rituel, soit avec le processus comme expression de concision. Dès lors l'épreuve broodthaersienne tiendrait dans cette double appréhension : ***rite et concision***. C'est-à-dire que le concept de formule appelle la lecture du rite et de la concision. Autrement dit cela indique que le rapport entre art et formule et lisage du rite et de la concision. En somme tout ce qui permet un processus d'étrécissement du réel et des perceptions.

Quel est le sens du terme séduction ? Il signifie (selon le Tfli) à la fois ce qui détourne et à la fois ce qui exerce un attrait irrésistible (ce qui est logique, puisque cet attrait opère un détournement du vivant). Il provient du latin seductio au sens de mettre à part et de corrompre (2).

Que signifie alors ce que nous pourrions entendre dans le texte de Broodthaers, une formule de séduction ? Elle est ce qui permet à la fois un rite de mise à l'écart et un rite de séparation. Elle peut être alors entendue comme un processus ou comme un rite de resserrement

1. Le terme forme (*forma*) semble appartenir à une racine commune qui signifie la tenue, le maintien. C'est la même pour le terme grec *morphè* qui a subit une métathèse. Le verbe *formo* a le sens de façonner. Forme serait alors le résultat d'une tenue particulière du réel, en tant que ce réel que main-tient ainsi plutôt qu'autrement. Formule est le alors le cadre qui permet de prescrire ce qui est nécessaire à la fois au maintient à la façon de cette tenue particulière. À partir de cela il faudrait revenir sur le sens du terme information. Il signifie ce qui est en train d'advenir à une forme sans avoir échouer dans un achèvement formel. La chose est alors est maintenu informelle.

2. Ceci en est le sens ecclésiastique. Le verbe *seducere* (*se-ducere*) signifie mener à l'écart, séparer, diviser. Le terme *seductio* signifie la séparation, *seductor* le séducteur et *seductus* à l'écart.

des formes du réel (3). Elle peut être encore entendue comme un processus ou comme un rite rhétorique de corruption des modes de réception. Elle peut être enfin entendue comme un processus ou un rite de saisie des figures de la fascination. Séduire entretien donc une relation à la puissance du rite. Une formule de séduction est alors une processus qui permet de réaliser la puissance du rite (4). Art entretient donc avec rite une relation en tant qu'il lui fournit la teneur de séduction des formules des rituels. Pour le dire autrement l'art fournit les formules de séduction du rituel. Autrement dit l'art n'est pas autre chose que la formel de séduction du rituel. C'est cela qu'il s'agît maintenant de penser : en quoi l'art est la formule de séduction du rituel. Il y a alors trois manière de le penser. Premièrement l'art cette formule est la figure ironique de ce qui détermine l'histoire de la pensée occidentale dans son rapport à l'art. Dans ce cas il s'agit d'une manière critique de penser les relations entre art et rite. La leçon est alors la suivante : s'il s'agit de critique cette relation il faut en penser une formule nouvelle. la formule nouvelle est celle qui assure de re-penser l'art dégagé de tout relation au rite. Il s'agirait alors de la leçon la plus forte de l'œuvre de Broodthaers : sommes en mesure de penser l'art en dehors de tout rite et de toute formule du rite. Deuxièmement, cette formule est un commentaire parodique : il ne faut donc pas lire cet axiome à la lettre mais comprendre qu'il est un retournement parodique de la lecture de l'histoire de l'œuvre. Le commentaire consiste à penser que nous ne sommes pas en mesure de penser l'art en dehors du rite. La solution consiste à alors à la faire tenir dans l'épreuve parodique de la séduction. L'art est alors la formule de séduction du rite. Afin que la formule du rite nous séduise ou bien afin que nous que la formule de l'art séduise le rite. Troisièmement enfin, elle est une commentaire éthique et politique sur l'histoire de l'art. Il s'agit alors d'un commentaire beaucoup plus problématique : commentaire

3. F. Vallos, *Chrématistique & poïèsis*, éd. Mix., 2016, II, 10. Voir aussi le texte de Benveniste, *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, I, p. 101.

4. C'est précisément le sens de la cette racine **ar* saisie par Benveniste.

philosophique et éthique qui consiste à penser en quoi il est impossible de soutenir l'idée de cette formule de séduction. Parce qu'il nous fait démontrer en quoi cette 'formule de séduction' est intrinsèquement contradictoire en tant que cette contradiction annule et suspend la possibilité de cette formule. C'est cela qu'il faut maintenant montrer.

La fin des travaux ouvre à la possibilité de faire briller, dit-il, la *poésie* et les *arts plastiques*, « main dans la main », c'est-à-dire comme une forme d'engagement. Les faire briller suppose qu'elles aient été voilées. Mais que supposerait l'accord entre poésie et art ? D'abord que cet accord ne va pas de soi. Pourquoi ? Parce que l'ensemble de l'œuvre de Broodthaers expose un des plus foudroyants paradoxes de la pensée occidentale, la séparation de la poésie et de la *poïèsis* (5). Ce que nous nommons poésie consiste à produire une œuvre – *poétique* – dont le lieu ne peut pas être celui de la valeur, alors que ce que nous nommons art consiste à produire une œuvre – *plastique* – qui doit pouvoir parvenir à atteindre la forme absolue de valeur. Ce qui supposerait que le poétique comme non-valeur économique est exactement l'inverse de ce qui fait la valeur de l'art. C'est cela l'expérience de l'insincérité, comprendre ce paradoxe : alors que poésie et art font strictement la même chose – le même agir, la même poématicité, la même *poïèsis* – elle ne garantissent pas de la même manière leur valeur. Ici « faire briller main dans main la poésie et les arts plastiques » signifie en faire l'expérience *économique*. Plus précisément en faire l'expérience strictement *poétique*. Mais qu'est-ce qui permet de les faire briller ainsi ? C'est, pour Broodthaers, la formule « désintéressement plus admiration ». La formule est extraordinaire (6). Qu'est-ce que cela signifie ? Que ce qui permet de faire briller poésie et art est la combinaison, somme toute classique du désintéressement kantien (7) et de l'admiration aristotélicienne. Il y a un achèvement absolument parodique de l'œuvre en ce qu'elle ne s'adresse

5. Sur la question de l'accord art/ poésie, voir la discussion entre F. Vallos & A. De Francesco in *Art by Telephone… Recalled*, p. 189.

6. L'admiration est un concept aristotélicien. Voir Descartes, *Les passions de l'âmes* (1649) : « l'admiration est la première de toutes les passions parce qu'elle conduit à la connaissance (elle est utile) », § 70-76. C'est ce que les grecs nommaient *thaumazein*, ou *thaumastos* : Platon, *Théétète*, 155d, Aristote, *Métaphysique*, 983a13 (« c'est en s'étonnant que les choses soient, *apo tou thaumazein pantes ei outôs ekhei*), *Poétique*, 1448b. Voir aussi le commentaire d'Heidegger, séminaire du Thor de 1969, *Q. III & IV*, p. 420.

7. Kant, *CFJ*, § 41-43. Le plaisir désintéressé (*uninteressirten Wohlgefallen*) : il ne s'agit pas d'un rapport ni à la connaissance ni à la satisfaction, mais en somme du rapport que le sujet entretient à son affect. Ce qui signifie que le jugement ne se rapporte pas à l'objet mais au sujet en tant qu'il est affecté. Derrida [*La vérité en peinture*] parlait d'une auto-satisfaction comme je-me-plais-à-me-plaire-à.

dès lors plus qu'aux clients et aux curieux selon la vielle formule *désintéressement + admiration*. C'est le paradoxe de la modernité et le paradoxe de l'œuvre. C'est aussi cela que signifie l'achèvement de l'œuvre : la déconstruction de ces paradoxes et le réengagement de l'être dans la *poièsis* (et non dans le poème). C'est pour cela qu'il faut repenser le concept d'œuvre et d'économie.

4 janvier 2016

Séminaire 2015-2016.
Fig. (Figure, image, grammaire)
VI-VIII. Séminaire :
Insincérité & tournant

« Quand on subit l'interrogatoire des devantures, on prononce aussi sa propre Condamnation. En effet le choix est allé et retour. De la demande des devantures, de l'inévitable réponse aux devantures, se conclut l'arrêt du choix. »
Marcel Duchamp, *Duchamp, du signe*

« La tâche de la pensée serait dès lors l'abandon de la penée en vigueur jusqu'ici pour ne venir à déternimer l'affaire propre de la pensée »
Martin Heidegger, *La fin de la philosophie*

Il s'agit toujours de venir penser les relations indiquées dans la lettre de Marcel Broodthaers adressée le 7 septembre 1968 pour annoncer l'ouverture du « Département des Aigles » du Musée d'Art Moderne.

« Les travaux sont en cours; leur achèvement déterminera la date à laquelle nous espérons faire briller, la main dans la main, la poésie et les arts plastiques » et éprouver, comme indiqué à la fin de la lettre, une nouvelle formule pour un nouveau musée : une nouvelle formule de séduction qui consiste à fonder une relation entre désintéressent et admiration : « Nous espérons que nous formule 'désintéressement plus admiration' vous séduira ».

Les champs d'investigation VI, VII et VIII consistent alors à penser ceci : ***V. Cinq ans auparavant Marcel***

Broodthaers réalisait sa première exposition à la galerie Saint-Laurent en avril 1964. Il affirmait sur le carton d'invitation, qu'à quarante ans après n'avoir pas gagné sa vie en tant que poète il décide de devenir artiste parce qu'il peut dès lors vendre des objets. Nous nommerons ceci «principe d'insincérité». Il faut concevoir une théorie générale de l'insincérité. VI. Il nous incombe alors de penser ce que signifierait ce changement de paradigme (entre le poématique et l'artistique) comme insincérité et peut-être comme un processus inclus (et transformé) dans le projet d'accord entre poésie et art plastique. VII. Il s'agira encore de tenter de penser le lieu précis des crises et des changements de paradigmes. Nous émettons l'hypothèse que les années soixante ont été celles de la conscience du tournant. Le 21 avril 1964 – en même temps que la première exposition de Broodthaers – a été donnée à Paris la conférence de Heidegger sur « la fin de la philosophie et la tâche de pensée ». Il conviendra alors de tenter de penser l'indication de Heidegger depuis la fin de la **Lettre sur l'humanisme** *de 1946 et qui énonçait que le dernier élément d'aventure est le poème. Que se passe-t'il alors si le poème en tant que dernier élément d'aventure «s'accorde» nouvellement avec les arts plastiques ? Il nous faut donc penser l'élément d'aventure autant que le concept de tournant autant que le concept (très important) d'achèvement.*

Nous avons jusqu'à présent établi un certain nombre de paradigmes à partir de l'objet de départ, la lettre de Marcel Broodthaers et l'ensemble des indices qui y sont déployés. Nous en avons relevé quatre : le concept de client et de curieux, le concept de parodie, l'opposition et la réconciliation entre la *poiètikè teknè* et la *plastikè teknè*, la formule *désintéressement plus admiration*, et enfin le concept d'un pacte d'insincérité.

1. Sur la critique institutionnelle
• *Esthétique des systèmes*, Burnham & Haacke
http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=3853&menu=
• *Art is a problem*, Joshua Decter
http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=2826&menu=
• *Marcel Broodthaers*, J-P Antoine
http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=753&menu=
• *Multitudes* 28
http://www.cairn.info/revue-multitudes-2007-1-p-57.htm
• *Critique* 759-760
http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=2645
• Sur le commanditaire
http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/Commanditaires_2015/Culture_commanditaires.pdf

La lettre ouverte de Broodthaers annonce donc semble-t-il une crise fondée sur cinq régimes particuliers d'un tournant de l'œuvre et de l'opérativité artistique. La première consiste donc à impliquer l'œuvre dans une nouvelle formule destinale qui est celle du curieux (le devenir divertissement de l'œuvre et l'ouverture de l'industrie culturelle) et celle du client (le devenir de l'œuvre absorbée dans un processus de valeur et absorbée pour le contemporain dans un processus fiscal qui permet d'échapper à une participation dans le commun). Ce qui signifie que pour Broodthaers se touvre signifier ici une prémonition à la fois parodique et sérieuse (ce qui fondera la critique institutionnelle (1)) du devenir moderne de l'art. La deuxième crise se fonde quant à elle dans le très complexe concept de parodie. Il faut même écrire de *parodie sérieuse*. Si l'art se destine à une industrie culturelle et à un processus de défiscalisation alors il est une parodie, *il n'est qu'une parodie*. C'est enjeux qu'il nous faudra comprendre (2). La troisième crise est celle qui pourrait faire que se tiennent « main dans la main » la poésie et les arts plastiques. Nous avons longuement commenter ce processus (3) et relever qu'il s'agissait en fait d'opérer un tournant en tant qu'ouverture à un monde non-dualiste. En tant que cessation d'un processus dialectique de l'opposition et la suspension (comme absorption et réconciliation). Or il s'agirait plutôt de penser que les processus plastiques et poétiques ne sont séparés que pour des raisons idéologiques. Quatrième crise celle – substantiellement parodique – d'une formule comme *désintéressement + admiration* qui correspondrait à une sorte de réconciliation – idéologique et parodique – entre Aristote et Kant sous la forme d'une formule absorbée par l'industrie culturelle. Enfin cinquième crise celle du pacte d'insincérité (4).

2. Sur la parodie sérieuse
• Parodie sérieuse ou *spoudogeloios* de Lucien de Samosate
http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Lucien/table.htm
• *L'isola d'Arturo*, Elsa Morante, 1957
• *Théorème*, Pier Paolo Pasolini, 1969
• *Profanations*, Giorgio Agamben, 2005
• « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire » Yne-Mai Tran-Gervat
https://narratologie.revues.org/372

3 Séminaire n°3 du 24 novembre 2015

4. Séminaire n°2 du 8 novembre 2015

Comprendre le concept que nous nommons pacte d'insincérité demande une compréhension du travail

de Marcel Broodthaers (5). Il s'agit pour lui « d'inventer quelque chose d'insincère ». L'équation morale de l'œuvre réclame l'invention à partir d'un pacte de sincérité. Qu'est-ce qu'un pacte de sincérité ? Il et ce qui rend conforme moralement (c'est-à-dire selon des règles précisées établies et validées) le réel et sa représentation (6). Le pacte d'insincérité signifie alors ce qui ne rend pas conforme le réel et sa ou ses représentations. Il y a donc un hiatus ou ce que l'on nomme une *inadaequatio* (une inadéquation en le réel et sa représentation, donc, par voie de conséquence, entre le réel et la réalité). Cela supposerait alors que l'œuvre d'art moderne est saisie dans cette inadéquation.

Si l'on suit la pensée broodthaersienne, il est possible d'entendre que cette tentative d'adéquation entre le réel et sa représentation appartienne à un processus idéologique. Ceci se dénonce précisément chez Broodthaers dans le rapport entre art et objet d'art. C'est précisément ici que se situe l'emprise de l'idéologie puisqu'il s'agit de faire « tenir » quelque chose d'idéologiquement stable dans l'objet afin de la bloquer. Le travail de l'artiste consiste alors à tenter de démasquer l'idéologique. En cela Il s'agit alors de s'attacher à démasquer à la fois l'auteur (l'intention de l'idéologie) et le spectateur (le désir de l'idéologie). L'insincérité est alors le rapport d'inadéquation entre un objet et l'idée de l'objet. En ce sens « inventer quelque chose d'insincère » signifie alors fondamentalement trois choses : 1. rompre une longue histoire de l'art et de la représentation (morale et esthétique); 2. déconstruire le principe de l'adéquation entre objet et idéologie (en tant que l'objet est la concentration de la puissance objectivante); 3 et donc par renversement, déconstruire l'histoire moderne de l'art (en tant qu'elle est toujours une tentative d'idéologisation : historicité et valeur). En somme c'est à partir du monument où l'on devient un artiste insincère que l'on est en mesure de saisir l'insincérité occultée de l'histoire de l'art C'est cela que nous nommerons désormais principe d'insincérité.

5. http://fresques.ina.fr/europe-des-cultures-fr/fiche-media/Europe00191/marcel-broodthaers.html (fiche 00191 INA)

6. Sur la pacte de sincérité ou pacte autobiographique :
• *Le pacte de sincérité*, 13 mai 2005 avec Michel Maffesoli, Jean Baudrillard et Stéphane Hugon, Sorbonne
• *Le pacte autobiographique*, Michel Lejeune, Seuil, 1975, 1996 https://books.google.fr/books?id=UTNsCgAAQBAJ&pg=PT23&dq=pacte+autobiographique&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwj7nIvWJrLAhWEvxQKHaM5CHEQ6wEIKTAC#v=onepage&q=pacte%20autobiographique&f=false

7. Sur le processus encomiastique
• Lieux communs et discours encomiastique : http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1997_num_49_1_1272
• Martial *épigramme* 109 https://www.cairn.info/revue-de-philologie-litterature-et-histoire-anciennes-2008-1-page-71.htm
• *Théorie de la fête* (thèse de doctorat), Fabien Vallos (recherche à *Encomium*), p. 132-135 http://www.chrematistique.fr/wp-content/uploads/2014/03/the%CC%80se-copie@0.pdf
• *Convivio* (dir. Fabien Vallos), catalogue exposition, co-édition, 2011
• http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0804171008.html
• *Une lettre arrive toujours à destinations*, exposition 2014 http://angers.esba-talm.fr/wp-content/uploads/sites/12/2015/03/UNE_LETTRE-ANGERS_MARK-GEFFRIAUD_POSTER_2402-3.pdf

À partir de cela il nous faut être en mesure de comprendre que ceci aura pour conséquences ce que nous identifions comme cinq changements fondamentaux de paradigmes. Le premier est un changement de paradigme économique : l'insincérité consiste à faire remarquer que l'œuvre advient en tant que valeur et qu'elle s'expose dès lors au régime presque infini de la spéculation. L'absolue parodie consiste alors à faire de l'art, parce que c'est des objets et parce que le poétique n'étant pas des objets, il n'acquiert pas de valeur. Le deuxième est un changement de paradigme de destin. Parodiquement le destin de l'œuvre d'art est alors d'être presque exclusivement un objet de spéculation : il faut alors avoir recours à l'insincérité pour démasquer ce dispositif et ce destin et le bloquer dans des formes parodiques d'inapropriation. La plus exemplaire est celle qui fut l'œuvre *encomiastique* ou processus de l'adresse (7). Le troisième est un changement de paradigme pratique : cela signifie essentiellement la fin d'une séparation archaïque et idéologique entre le poétique et le pratique. C'est l'idée de cette séparation qui fonde la modernité. Aucun autre paradigme n'est plus essentiel que celui-ci et plus complexe à analyser (8). Le quatrième paradigme est artistico-poétique : c'est-à-dire qu'il établit une relation d'évidence entre l'achèvement de l'objet et la fin du poème et la mise en place d'une relation non-dualiste entre le poétique et l'artistique. Ce qui signifie alors qu'il n'y pas de sens autre qu'idéologique à leur séparation. C'est cette archéologie qu'il convient d'établir (9). Enfin dernier changement le paradigme philosophique : celle d'une interprétation moderne de la *poïèsis*.

8. C'est une partie du travail réaliser dans l'ouvrage *Chrématisique & poïèsis.*

9. Ce sera le séminaire du 29 mars et l'occasion de la venue d'Alessandro De Francesco.
Continuum, Alessandro De Francesco http://www.uitgeverij.cc/product/continuum/

Et il y a des conséquences profondes à ces changements de paradigmes. Dans un premier temps celui de transformer de manière fondamentale les relation entre poïèsis et art. Que signifie ici de faire une relecture à partir du concept d'inadéquation ? Cela signifie que le concept

d'art n'entretient pas de relation de sincérité comme fondation morale au réel. Il entretient d'autres types de relation comme celle, par exemple, de la séparation (le *ready made* duchampien en ce qu'il n'est une représentation adéquate du réel mais le réel lui-même laissé en suspens dans la possibilité de la son usage (10)), comme celui du non-sens (citons le travail de Dada (11)), comme celui de la rupture absolue avec le réel (l'abstraction) ou enfin comme celui du pacte d'insincérité. L'insincérité est une forme exemplaire pour le XX° siècle pour parvenir à une séparation d'avec la fondation morale de l'adéquation (12). Dans notre cadi il faudrait proposer la formule *adæquatio rei et repræsentationum* comme adéquation ente la chose et ses représentation fondée sur un ensemble de règles (morale) qui n'ont d'autres fondements que des décisions idéologiques, mais en aucun cas une quelconque fondation originelle ou absolue. En revanche il importe ici de noter la nécessité du pluriel (représentations). Nous nous souvenons (13) que pour Aristote l'artiste doit représenter ce qui a existé, ce qui existe et ce qui existera : c'est l'établissement de la preuve de l'existence qui fonde le principe d'adéquation. La rupture de ce champ consiste à énoncer une modernité qui affirme : est insincère ce qui refuse d'adopter la règne fondamentale d'une *adæquatio rei et intellectus*. Il est important de noter qu'ici le terme le plus mportant est l'adjectif fondamentale parce qu'il ne s'agit pas de la penser comme une cause première ni comme un fondement (comme une *arkhè*).

En revanche l'insincérité ouvre à une autre conséquence qui est celle de la crise moderne de l'art. L'art est insincère parce qu'il pense en terme d'objets (ce qui se vend) et non en terme de processus (ce qui se fait). C'est ce que la poésie (dans son acception moderne) pouvait garantir puisqu'elle ne parvient ni a produire des objets ni à vendre : elle est la puissance du processus, la puissance du l'opérativité, la puissance du désintéressement. C'est aussi cela qui est

10. Selon Breton, comme préfabriqué il est un « objet promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste ».

11. Sur Dada
• http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/collection.html
• *Dada et les dadaïsmes*, Marc Dachy, Gallimard, 2011
• *Dada* (dir. L. Le Bon), Centre Pompidou, 2005

12. Sur le concept d'*adæquatio*. On doit la célèbre formule *veritas est adaequation rei et intellectus* a saint Thomas d'Aquin, *Summa*, I.16.1. On attribue antérieurement cette formule (dans la tradition de la vérité aristotélicienne à Isaac Israeli ben Solomon (IX-X°). L'*adæquation rei et intellectus* signifie donc une adéquation nécessaire entre la chose et la représentation intellective de la chose.

13. *Poétique*, 1448.

16. Sur l'idéalisme allemand
http://commonweb.unifr.ch/artsdean/pub/gestens/f/as/files/4610/13611_102447.pdf
• Emile Bréhier
http://classiques.uqac.ca/classiques/brehier_emile/Histoire_de_philo_t2/brephi_2.pdf
• Benjamin biblio :
http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0603161644.html
Sur le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand, 1919

17. • Hölderlin, *Œuvre poétique complète*, La Différence, 2005
• « Parataxe » in *Notes sur la littérature*, T. W. Adorno, Flammarion, 2009

18. Du *Coup de dé jamais n'abolira hasard* de Stéphane Mallarmé aux théories de Walter Benjamin du danger de la lecture (comme impossibilité de la deuxième fois - *Le livre des passages*, [N3, 1])

19. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*. Écrits, réunis et présentés par M. Sanouillet, Paris, Flammarion, 1975.
• *Le Processus créatif*, L'Échoppe, coll. "Envois", 1987.
• *Entretiens* avec P. Cabanne, Belfond, 1967 ; rééd. Allia, 2014.
http://www.gelonchviladegut.com/fr/blog/francais-duchamp-et-le-processus-creatif/

20. Voir pour cela la lecture de R. Musil, *L'homme sans qualité*

21. Lucy R. Lippard *Six years*
http://www.rae.com.pt/Lippard.pdf
http://cast.b-ap.net/arc619f11/wp-content/uploads/sites/8/2011/09/lippard-theDematerializationofArt.pdf
• Judith Ickowicz, *Le droit après le dématérialisation*
http://www.lespressesdureel.com/extrait.php?id=1905&menu=
• F. Vallos (col.) *Art conceptuel, une entologie*, éditions Mix. 2016

nommé chez Broodthaers quand il dit qu'il lui vient l'idée d'inventer quelque chose d'insincère.

C'est cela qui est le processus induit dans le rapport entre poésie et art plastique : l'insincérité. Comment peut entendre cet énoncé ? D'une part parce qu'il est nécessaire de se séparer d'une histoire des représentation (la modernité critique) ; d'autre part parce qu'il faut élaborer une une critique de l'art comme objet (et c'est précisément la position broodthaersienne) ; enfin parce qu'il convient d'élaborer une critique de l'idéologie, c'est-à-dire de l'art transformé en idée (14). Nous avons donc icc les trois grandes crises de l'histoire de l'art et de l'histoire de l'œuvre : élaborer une critique de l'art transformer en représentation, en objet et en idée (15). L'art peut en soi advenir comme représentation, objet ou idée, mais ils ne son ni fondations ni fins en soi de l'art. L'erreur archétypale de l'histoire de l'œuvre est de les avoir systématiquement pensés comme fondations et comme finalités.

14. il s'agit de 4 formes radicales de la critique moderne :
- séparation de l'histoire des représentiaton
- critique de l'objet
- critique de l'idéologie.

15. Ce qui correspond à l'histoire de l'œuvre depuis Aristote jusqu'à l'idéalisme allemand.

Dès lors le processus moderne de l'art repose sur une série de projets qui doivent rompre avec les dispositifs de transformation de l'art en représentation, en objet, et en idée et maintenir dès lors la possibilité d'une artistisation (maintenir l'idée d'un processus). L'histoire moderne de l'émancipation de l'art et de l'œuvre pourrait se lire de la manière suivante :

• déconstruction de l'idéalisme (que l'on peut dater du débit du XIX° siècle et d'une première déconstruction de l'idéalisme allemand (16)
• processus paratactique (17)
• performativité de la lecture et concept de danger (18)
• ready-made (19)
• crise du concept de qualité (20)
• parodie
• dématérialisation (21)
• pacte de sincérité
• le non-dualisme (et le refus de l'adéquation) (22)

22. Sur le concept de *non-dualisme* voir Alssandro de Francesco
Continuum : http://www.uitgeverij.cc/product/continuum/
Thèse : http://www.paris-sorbonne.fr/article/m-alessandro-de-francesco-pour-une

Il s'agit donc d'un tournant fondamental pour l'histoire de l'art et de la pensée. Ce qui constitue dès lors l'histoire de la production se trouve inscrit dans ce que nous nommons un pacte d'insincérité. L'œuvre ne peut dès lors advenir que de cette manière sinon elle est immédiatement transformée 1. soit en représentation (assujetti à cette tâche de représenter le monde et d'en produire des modèle ; 2. soit en objet (assujetti à produire de la valeur comme économie) ; 3. soit encore en idéologie (assujetti à produire et supporter de devenir un archétype d'autorité). Ces trois paradigmes transforment l'art en trois dispositifs afin de justifier de trois modèles : la pensée de l'*arkhè*, celle de l'économie et celle de la gouvernante. Être insincère signifie donc, en somme, faire l'épreuve de cela pour s'en séparer. Et c'est le projet du Musée d'art moderne, départements des aigles.

Il faut maintenant tenter de penser le lieu de ces crises. On peut les identifier ainsi : la crise de la modernité (sa déconstruciton et la déconstruction de la transcendance), la crise de la modernité (comme déconstruction du principe de raison) et enfin la crise de la pensée occidentale comme tournant (à partir des années soixante). Les années soixante sont donc le lieu d'une crise et de la conscience du tournant Incroyable coïncidence, la première exposition de Marcel Broodthaers à lieu du 10 au 25 avril 1964 (à la galerie Saint-Laurent à Bruxelles) tandis le 21 avril de la même année était donnée en francis (sous la traduction de Jean Beaufret et sous sa lecture la conférence de Martin Heidegger intitulée *La fin de la philosophie et la tache de pensée* (23) La fin de la philosophie signifie la fin de la métaphysique et précisément de la dialectique (adéquation et réconciliation (24)). La tâche de la pensée consiste à se rapprocher au plus près de la chose. Au plus près de la chose en tant qu'elle n'est ni représentation ni objet ni idéologie. C'st sans doute en cela que consiste le tournant. Et c'est sans doute en cela que consiste cette étrange coïncidence

24 Voir T. W. Adorno, *Dialectique négative*.

23. Martin Heidegger et le tournant
La tâche de la pensée in *Questions III & IV*, Gallimard 1976, p. 279-306
Film :

https://www.youtube.comwatch?v=P57WVtHhxMM&eurl=
• Sur Jean Beaufret
http://www.pileface.com/sollers/spip.php?page=imprime&id_article=730
sur relation beaufret heidegger par Pierre Jacerne
http://www.pileface.com/sollers/IMG/pdf/MH_et_JB_Jacerne.pdf

entre ces deux événements d'avril 1964. Nous datons de ce moment l'épreuve du tournant. Comme achèvement de la philosophie et comme achèvement de l'art et fin du poème (ce qui signifie en fait la même chose). Il faut en faire maintenant une analyse précise (25).

25. Voir *Chrématistique & poièsis*, F. Vallos, éd. Mix., 2016, II, 12 -13

29 FÉVRIER 2016

Séminaire 2015-2016.
Fig. (Figure, image, grammaire)
IX. Séminaire : Indications

« Quand on subit l'interrogatoire des devantures, on prononce aussi sa propre Condamnation. En effet le choix est allé et retour. De la demande des devantures, de l'inévitable réponse aux devantures, se conclut l'arrêt du choix. »
Marcel Duchamp, *Duchamp, du signe*

« La tâche de la pensée serait dès lors l'abandon de la penée en vigueur jusqu'ici pour ne venir à déternimer l'affaire propre de la pensée »
Martin Heidegger, *La fin de la philosophie*

Il s'agit toujours de venir penser les relations indiquées dans la lettre de Marcel Broodthaers adressée le 7 septembre 1968 pour annoncer l'ouverture du «*Département des Aigles*» *du Musée d'Art Moderne*.

« Les travaux sont en cours; leur achèvement déterminera la date à laquelle nous espérons faire briller, la main dans la main, la poésie et les arts plastiques » et éprouver, comme indiqué à la fin de la lettre, une nouvelle formule pour un nouveau musée : une nouvelle formule de séduction qui consiste à fonder une relation entre désintéressent et admiration : « Nous espérons que nous formule 'désintéressement plus admiration' vous séduira ».

Le champ d'investigation VIII consistent alors à penser ceci : ***VIII. Qu'est-ce qui est donc indiqué au coeur des années soixante autour du concept d'achèvement. Que signifie la fin de la philosophie annoncé en 1964 ? Et que signifie encore, énoncé en 2002, par Giorgio Agamben la fin du poème ? Comment se peut-il que le poème puisse être à la fois le dernier élément d'aventure et un achèvement ? Que signifie cette foudroyante aporie ? Et comment le contemporaine absorbe t'il cette crise ?***

Si nous établissons un premier résumé de nos activités de recherche, il apparait que nous sommes ne mesure de lever trois enjeux fondamentaux à partir de nos lectures de l'œuvre de Broodthaers et des œuvres qui lui sont contemporaines :

• Premièrement il s'agit de déconstruire le rapport entre art et objet, ce qui reviendrait à dire que pour la modernité i n'y a pas de relation ni évidente ni logique entre l'épreuve de l'art et l'existence d'un objet, autrement dit que rapport de l'un à l'autre pose un problème majeur d'interprétation de l'artistisation.

• Deuxièmement, il s'agit de déconstruire – par voie de conséquence – l'idéologie de l'art (1) et dans ce cas le travail de l'artiste consiste à « montrer » cette idéologie (2)

• Troisièmement, il s'agit de fonder cette déconstruction à partir d'une parodie du dualisme poésie/art (3)

Il nous faut tenter d'en comprendre l'inscription. Il s'agit donc dans un premier temps de comprendre le problème de la relation à l'objet et au processus. Pour cela il faut regarder avec attention ce que nous indique Hegel (4). Pour Hegel [*Introduction*] l'art est un produit de l'humanité qui a une fin en soi. Ce qui signifie que l'art entretient un rapport à l'activité (ce qui relève de l'esprit, du *Geist*) au sensible (autrement dit au désir) en tant qu'elle est une fin en soi (ce qui signifie qu'elle n'a pas de fin extérieure). Que signifie

1. Idéologie signifie ici deux choses, d'abord l'affirmation de l'idée que l'art et objet entretiennent un rapport logique et ensuite l'affirmation que dans cette teneur objective l'art contient un idée st able.

2. Voir le travail de Broodtahers.

3. Ce que nous nommons dualisme poésie/art consiste précisément en cette séparation radicale du poétique et de l'artistique comme s'il s'agissait de deux objets différents et dont la différence est absolument ontologique. Par voie de conséquence le concept de *poièsis* a été continûment détaché de ce qu'il était pour ne tenir que comme « dispositifs technique de contraintes sur le langage verbale » tandis que le concept d'art (originellement comme *teknè* (*ars*)) prenait pour lui le contenu du poiètique.

4. Hegel, *Esthétique ou Philosophie de l'art*; il s'agit d'un ensemble de cours donnés à Heidelberg de 1818 à 1829 (Tome I, Flammarion, 2009).

une fin en soi ? Précisément que la chose acquiert sa finalité non de l'extérieur mais d'elle-même. Cela ne signifie pas forcement que la chose est sa propre finalité mais qu'elle a la capacité à trouver les moyens de la finalisation en elle-même. Cette puissance particulière est ce qu'Aristote (5) nommait *autarchéia*, c'est-à-dire la puissance qui à la capacité à conduire l'agir à son propre achèvement (6). L'art est alors une structure vide (la limite de la dimension autotélique et entéléchique). Mais cela ouvre à une fracture irréductible, celle de la modernité qui va tenter de penser la teneur d'ouverture de cette fin en soi dans la question du contexte et une pensée non moderne (réactionnaire) qui affirma (et qui continue d'affirmer) quant à elle que cette fin en soir n'est pas tenable et que l'œuvre réclame une finalité (idéologique et de valeur). Mais il faut être ici d'une extrême rigueur et mesure ce que signifie fin en soi : cela signifie littéralement que l'œuvre n'a pas à chercher d'autre finalité que ce qui est tenu en elle (7). Ce qui aurait pour avantage de ne jamais limiter l'œuvre, ni à l'imitation ni au devoir moral ni à la représentation ni au témoignage ni au document ni à l'objet ni à la valeur ni même à l'idéologie. Mais cette fin à aussi la capacité à bloquer l'œuvre (la limite de l'autotélisme ou de la suffisance entéléchique). C'est précisément pour cela qu'il faut ouvrir le processus artistique ou poétique au contexte (c'est-à-dire à la fois au précessus et à la fois au dispositif contextuel). Être moderne c'est se réclamer de cela, mais ce n'est jamais se réclamer d'une teneur ontologique en soi de l'opérativité artistique ou de l'œuvre (8). Il y a alors trois solutions :

• la première consiste à considérer que l'œuvre à une fin en soi et qu'elle est donc vide (9) : il faut donc avoir recours au process et au contexte, et c'est la que se situe sa fin en soi, c'est-à-dire en elle en tant qu'elle se tient de telle manière devant telle chose

• la deuxième consiste à considérer que l'œuvre a effectivement une une fin en soi mais qu'elle devient

5. Aristote, *Éthique à Nicomaque*, X, 7 et *Éthique à Eudème*, V. C'est pour cela qu'il ne faut pas confondre une puissance entéléchique (*en telè ekhei* = qui a sa propre fin) mais une puissance de l'*autarkhéia*, c'est-à-dire une capacité à se déterminer comme *arkhè*) : ce que je nomme indépendance (voir la note 177, p. 135 de *Chrématistique & poièsis*).

6. C'est précisaient ce qu'Aristote refusait à la *poièsis* et qu'il accordait à la *théoria*. La *théoria* est supérieure parce qu'elle recouvre huit qualités fondamentale : l'intelligence (*noos*), la teneur (*sunèkès*), la jouissance (*hedonè*), l'indépendance (*autarkhéia*), l'accomplissement (*telos*), la disposition-à-soi (*skholè*), l'actualité (*athanatizein*) et le vivre-même (*auto bios*).

7. Le terme *tenu* est important puisqu'il convoque la pensée de Walter Benjamin et le concept de *Gehalt*, de *teneur*. C'es-à-dire qu'est-ce qui est tenu dans l'œuvre ? Que peut-il donc se tenir dans l'œuvre ? Quelque chose suffisant pour que l'œuvre n'est pas à réclamer d'achèvement de l'extérieur (position morale et/ou idéologique).

8. Toute la difficulté consiste à penser cette question de la teneur : la teneur n'est pas le fond ontologique de la chose mais ce dont elle se charge (puisqu'elle est vide) au moment où l'on se tient devant ou avec elle.

8. Toute la difficulté consiste à penser cette question de la *teneur* : la *teneur* n'est pas le fond ontologique de la chose mais ce dont elle se charge (puisqu'elle est vide) au moment où l'on se tient devant ou avec elle.

9. Théories que nommons la *kénose*.

le prétexte à une charge ontologique de sa valeur (ce qui revient en fait à lui fournir une fin hors de soi et ce qui constitue le paradoxe de cette posture : dès lors il y a un blocage qui produit une distance irréductible et un autotélisme).

• la troisième consiste alors à refuser que l'œuvre est une fin en soi pour affirmer qu'elle a une fin hors de soi (extérieures (10)). La position de l'art « moderne » le plus radical, a été de « montrer » la finalité et l'idéologie pour la « démasquer » et laisser voir ce qu'il y a de plastique et poétique dans l'œuvre (11).

Dans un deuxième temps il s'agira de comprendre que cette analyse s'est retrouvée dans le premier texte théorique du jeune Walter Benjamin. Il s'agit pour lui de théoriser le concept de *Gehalt*, de teneur (12). Le concept de teneur induit que la capacité à reconnaître un poématique se trouve dans l'usage et non bloqué dans l'œuvre. Le poématique (*das Gedichtete*) est en ce sens le vivant matériel.

Dans un troisième moment il il s'agit de penser que l'art est vraisemblement la teneur ambiantale qui dans l'épreuve de l'artistisation « accorde » l'être (13).

Plus important encore il faut entendre cette indication vers l'idée que l'œuvre en tant que poièsis est le dernier élément d'aventure pour l'être (14). Cela signifie que si l'on s'accore de à dire qu'il n'y a jamais eu d'humanisme et si l'on s'accorde à dire que la métaphysique (en tant que détermination des ontoi et donc des qualités ontologiques) est une échec, alors il convient de penser les énoncés suivants : 1. il faut refondre une ontologie relativement plate et fonder une penser des intensités, 2. il faut reconnaître la faiblesse d'une pensée des ontologies, 3. il faut reconnaître une faiblesse absolue de la tripartition des agir (faiblesse ontologique) : alors il faut repenser la

10. La liste de ces fins extérieures : comme outil de la pharmakéia (Platon); comme instrument théologique (l'art justifie les processus théologique); comme outil de la mythologie; comme outil du métonymico-symbolique, comme outil morale (Aristote); comme affirmation du pouvoir et comme justification de l'idéologie.

11. C'est cela en fait le projet de Broodthaers, démasquer l'idéologie et montrer ce qu'il y a plastique et de poétique : « qui fera briller main dans la main la poésie et les arts plastiques ». C'est précisément cela qui brille.

12. Walter Benjamin, « Deux poèmes de F. Hölderlin » in *Œuvres*, I, p. 91, Flammarion, 2000. L'œuvre est œuvre parce que nos sommes en mesure d'un reconnaitre une teneur en tant que le vivant est communément le poématique du poème : « *Grade die schwächsten Leistungen der Kunst beziehen sich auf das unmittelbare Gefühl des Lebens, die stärksten aber, ihrer Wahrheit nach, auf eine dem Mythischen verwandte Sphäre: das Gedichtete. Das Leben ist allgemein das Gedichtete der Gedichte — so ließe sich sagen; doch je unverwandelter der Dichter die Lebenseinheit zur Kunsteinheit überzuführen sucht, desto mehr erweist er sich als Stümper. Diese Stümperei als »unmittelbares Lebensgefühl«, »Herzenswärme«, als »Gemüt« verteidigt, ja gefordert zu finden, sind wir gewohnt.* / « Les plus faibles productions de l'art renvoient au sentiment immédiat de la vie, tandis que les plus fortes, selon leur vérité, à une sphère parente de l'élément mythique : le poèmatique. Le vivant est communément le poèmatique des poèmes – pourrait-on dire ; cependant plus le poète s'efforce de transposer la vivabilité en artistisable, plus il est un bousilleur. Ce bousillage nous avons l'habitude de le réclamer et de le défendre comme "vivant immédiat", "chaleur du coeur", "vigueur". »

13. *Chrématistique & poièsis*, III, 6, p. 195 : Nous proposons une série d'interprétations de l'énoncé de Heidegger, dans les *Beiträge zur Philosophie* [1938]. Tenter de lire cette proposition et surtout tenter de comprendre ce qui peut être contenu dans le terme *stiften* : « *Sucher des Seyns ist im eigensten Übermaß sucherischer Kraft der Dichter, der das Seyn 'stiftet'* : en quête de l'estre, dans la surmesure de force qu'il faut déployer pour vraiment chercher, est le poète, celui qui donne l'estre ».

14. Martin Heidegger, *La lettre sur l'humanisme*, 1946 in *Questions III & IV*, Gallimard.

question de la distinction praxis-poièsis et c'est l'enjeu de la pensée de Heidegger et de la *Lettre sur l'humanisme*. Reste-t-il un *dernier élément d'aventure* ? Soit dit en passant, dit Heidegger, il s'agit de la poésie parce qu'elle « se tient de la même manière devant la même question » que la pensée. L'œuvre se tiendrait à cet endroit, et en serait son lieu, son aïtre. Son lieu ne serait ni celui de la représentation ni celui de la monstration de la tenure ontologique des choses. Son lieu est alors double : l'interrogation de l'agir et la question de l'être. Ce serait alors le seul lieu de l'œuvre, du poème.

On connaît encore la date du 21 avril 1964 et la conférence sur la fin de la philosophie et sur la tache de la pensée nous y reviendrons. Ainsi que de la conférence donnée à Brème en décembre 1949 sur le tournnt.

On connaît aussi l'allocution que Heidegger prononce le 4 octobre 1964 à St Gall lors d'un exposition du sculpteur allemand Heiliger (15) : elle porte sur la question de l'art et la question de l'espace. Heidegger propose comme première définition de l'œuvre, celle ancienne, antique, qui était montrer à l'homme sa place (ce qui revient à lui monter sa détermination). Heidegger ajouter alors comme conséquence que « l'art n'est pas le thème possible d'une figuration artistique », mais il ajouter en note qu'il serait le lieu du poétique. Pour comprendre cette indication, il faut comprendre ce que signifie l'espace. L'espace dit Heidegger est trois choses. Il est d'abord *phusis* (16) : et dans la phusis, l'être accède à la présence par le produire (qui est *poièsis*). Et dans cette présence, « s'y connaître dans un tel produire » se nomme *teknè*. Ensuite l'espace se nomme *topos*, c'est-à-dire espace occupé par une corps. Enfin il se nomme *khôra*, c'est-à-dire l'espace laisser libre par un corps et qui a la particularité de pouvoir dès lors accueillir. C'est à partir de cela que l'on peut penser la pro-duction et donc la poièsis : l'indication de ce qu'Aristote nomme *poièsis* (en tant que façon de faire) est ce que nous nommons *art*. Tout art est selon son mode propre, dit Heidegger, poésie (p. 35). Mais

15. Bernhard Heiliger, 1915-1995.

16. Voir Aristete, *Poétique*, 1448b5

il faut revenir plus encore sur une autre indication que Heidegger saisit chez Aristote en 1451b6 :

και φιλοσοφωτερον και σπουδαιοτερον ποιησις ιστοριας εστιν

c'est pourquoi la poésie et la philosophie sont plus 'appliquées' que l'histoire (17)

Heidegger écrit alors «que veut dire philosophique? Philosophique est «le laisser voir qui met sous le regard l'essentiel des choses». C'est alors pour cela que la poïèsis se tient de la même manière devant la même question que la pensée : c'est-à-dire devant la *Seinsfrage*.

On connaît encore la date du 4 avril 1967, où Heidegger donne à l'acamédie des sciences et des arts d'Athènes une conférence intitulée *La provenance de l'art et la destination de la pensée* (18). Heidegger relève une relation « silencieuse » entre la *teknè* et la *phusis*. Puis il relève une « universalité de la pensée mondiale » assujettie à la méthode (tout ce qui est accessible à l'expérimentation est dès lors soumis au calcul). En soi la victoire de la méthode est ce qu'il nomme cybernétique comme «commande du processus». La question de la destination signifie se demander ce qu'il en est des énoncés de l'art. Et la question, dans l'œuvre, d'un don de liberté qu'il nomme a-lètheia en ce que l'œuvre fait signe vers ce qui n'est plus disponible.

C'est de cela qu'il nous faudra alors parler. L'indication qui est affirmée en avril 1967 est ce qui était déjà contenu en avril 1964 et ce qui était annoncé en décembre 1949 lors des conférences de Brême (et celle sur le tournant). w

21 MARS 2016

17. Il est à noter le sens complexe du terme *spoudè* et *spoudaios* : la hâte, l'empressement, l'effort, le soin, le sérieux, l'intérêt (racine Στυδ, être active que l'on retrouve dans le terme *étudier*).

18. Publié in *Cahier de l'Herne (Heidegger)*, 1983. Le texte présente un plan en trois partie : 1. la provenance, 2. la provenance saisie par la modernité, 3. sa destination.

Séminaire 2015-2016.
Fig. (Figure, image, grammaire)
X. Séminaire : le Tournant

« Quand on subit l'interrogatoire des devantures, on prononce aussi sa propre Condamnation. En effet le choix est allé et retour. De la demande des devantures, de l'inévitable réponse aux devantures, se conclut l'arrêt du choix. »
Marcel Duchamp, *Duchamp, du signe*

« La tâche de la pensée serait dès lors l'abandon de la penée en vigueur jusqu'ici pour ne venir à déternimer l'affaire propre de la pensée »
Martin Heidegger, *La fin de la philosophie*

Il s'agit toujours de venir penser les relations indiquées dans la lettre de Marcel Broodthaers adressée le 7 septembre 1968 pour annoncer l'ouverture du «*Département des Aigles*» *du Musée d'Art Moderne*.

«Les travaux sont en cours; leur achèvement déterminera la date à laquelle nous espérons faire briller, la main dans la main, la poésie et les arts plastiques» et éprouver, comme indiqué à la fin de la lettre, une nouvelle formule pour un nouveau musée : une nouvelle formule de séduction qui consiste à fonder une relation entre désintéressent et admiration : «Nous espérons que nous formule 'désintéressement plus admiration' vous séduira».

Le champ d'investigation VIII consistent alors à penser ceci : ***VIII. Qu'est-ce qui est donc indiqué au cœur des années soixante autour du concept d'achèvement. Que signifie la fin de la philosophie annoncé en 1964 ? Et que*** **signifie**

encore, énoncé en 2002, par Giorgio Agamben la fin du poème ? Comment se peut-il que le poème puisse être à la fois le dernier élément d'aventure et un achèvement ? Ce signifie cette foudroyante aporie ? Et comment le contemporaine absorbe-t'il cette crise ?

Il nous faut rassembler les éléments suivants que nous avons commencer à appréhender dans les séminaires précédents.

Il s'agit d'abord du concept d'élément d'aventure qui fut présenté en 1946 (1) : ce qui est alors l'*élément d'aventure* – en tant que ce qui fournit à l'être la possibilité de penser ce qui advient est la poésie (et non la métaphysique) parce que la poésie comme la pensée (*Dichtung* et *Denken*) se tiennent de la même ma manière devant la même question (*selbe Frage*). Cette question est celle de l'être et du lieu de son agir (*das Wesen des Handelns* (2)). La tâche de la pensée est alors à partir de la penser et de la poésie de ***tenter de penser à la fois le lieu de l'être et de l'agir***.

Il s'agit ensuite de penser le concept d'espace (3) autrement le lieu où peut advenir l'œuvre. Or ce qu'indique Heidegger est double. D'abord qu'il ne peut y avoir qu'un seul sens au mot espace mais bien trois (4) : ce que nous pourrions nommer le réel, la place qu'occupe l'être et la place qu'il laisse libre. L'œuvre serait alors l'interrogation des ***relations entre le réel, l'être et le laisser encore à disposition***. Ceci est la première indication, fondamentale, en ce qu'elle ouvre l'œuvre à être l'interrogation du lieu de l'être. La seconde indication fondamentale est celle qui nous faire relire un indice laissé par Aristote (1451b6) et qui énonce que philosophie et poésie sont plus *zélées* que l'histoire. Cet indice doit alors se lire pour nous de deux manières : selon la direction de Heidegger qui affirme que philosophie et poésie sont plus puissantes que la science et d'autre part selon notre direction qu'il faut dès lors ***cesser une lecture historique du réel et de l'œuvre*** (5).

1. « Élément d'aventure » est une formule proposée par Jean Beaufret dans la lettre qu'il adresse en novembre 1946 à Martin Heidegger. La réponse de Heidegger en décembre 1946 constitue ce que l'on nomme la Lettre sur l'humanisme.

2. Il s'agit du premier énoncé de la *Lettre sur l'humanisme* : « nous ne pensons pas encore suffisamment le lieu de l'agir ». Qui se comprend comme *producere*.

3. Tel qu'il fut proposé par Heidegger lors du discours prononcé le 3 octobre 1964 pour l'exposition de Heiliger.

4. *Phusis, topos* et *khôra*

5. Ceci pourrait donner lieu à une longue glose sur le concept d'historicité et sur le refus de l'historicisme pour l'œuvre. Ceci pourrait enfin donner lieu à une longue glose du concept grec de *spoudè* : l'application, le zèle, l'empressement, l'effort, la hâte, etc. (cf la racine du terme *Studium* et du terme *étude*)

Il s'agit encore de penser le concept de relation silencieuse (6) entre ce que Heidegger nomme *teknè* et *phusis* (7). La *teknè* signifie s'y connaître en un produire donc en un *poien*. *Phusis* est le réel. Il y a donc ***une déconnexion fondamentale entre la connaissance des produire et le réel.*** Cette déconnexion est le danger pour l'être. Il ouvre alors à son assujettissent à la méthode, c'est-à-dire à ce qu'il nomme une cybernétique (comme hyper-commande des processus). Dans ce cas il y a une perte radicale du poétique.

6. La relation silencieuse signifie que la doxa ou l'histoire ont fait en sorte d'occulter les relations évidentes entre deux éléments. Voir *Chrématistique & poièsis*, III, 7.

7. Voir pour cela la conférence du 4 avril 1967 donnée à Athènes.

Maintenant il nous faut penser les éléments suivants pour nous permettre de continuer nos recherches. Penser le concept de *tournant* tel qu'il est posée en 1949 lors des conférences de Brême (8) et après la présentation du péril. Le tournant consiste à achever la philosophie comme métaphysique. Que signifie cet achèvement ? I nous faut saisir le concept d'achèvement tel qu'il est proposé le 21 avril 1964 à Paris. Il nous faut encore comprendre le concept de fin et particulièrement ce que Giorgio Agamben nomme la *fin du poème*. Puis enfin tenter de saisir l'indication portée par la recherche d'Alessandro De Francesco et le concept de *non-dualisme.*

8. Heidegger a donné en 1949 à Brême quatre conférences, *Das Ding, Das Gestell, Die Gefahr et Die Kehre*. Elles ont toutes été republiées ultérieurement. *Das Ding* et *Das Gestell,* in *Essais & conférences*, *Die Kehre* fut publiée en 1962, in *Questions III & IV* avec le texte *Achèvement de la métaphysique* et *Die Gefahr* a été publié en 2005 dans la revue l'*Infini* (n°95). Pour le texte allemand, voir *Gesamtausgabe* n°79, *Bremer und Freiburger Vorträge*, Klostermann, 1994. Nous les traduisons par *La chose, Le rassemblement, Le péril, Le tournant.* *Die Kehre*, le tournant consiste à vouloir éviter l'enferment de la métaphysique et la séparation de l'être d'avec le réel (la *phusis*). Voir pour cela *Chrématistique & poièsis*, II, 13)

Le texte de Martin Heidegger d'avril 1964, *La fin de la philosophie et la tâche de la pensée* pose deux questions : en quoi la philosophie s'achève et quelle tâche demeure pour la pensée ?

La pensée métaphysique pense l'étant en son fondement (*Grund*, *Arkhè*). La métaphysique expose l'être comme étant bien fondé. Achèvement suppose le développement des sciences et leurs affranchissements (dont la cybernétique comme planification et transformation du langage en moyen d'échange (9)). ***Fin de la philosophie signifie le triomphe de l'équipement du monde soumis à la commande*** et le début de ce que Heidegger nomme la civilisaient mondiale.

9. Ce sont dès lors les sciences qui prennent en charge ce que faisait la philosophie.

Quelle tâche alors pour une pensée qui serait ni métaphysique ni science ? Il faut alors penser la question suivantes : de quoi sommes-nous encore concernés ? et quelle est alors l'affaire propre (*Sache selbst*) (10), pour nous, de la pensée ? Elle est un processus d'éclaircissement (*die Lichtung*) en tant qu'il nous faut concevoir que c'est toujours le présent dans son état de présence qui est pensé. Ce qu'il nomme l'*Ouvert* ou encore *Alètheia* (11). L'achèvement de la philosophie consiste à penser la possibilité que nous puissions avoir afin d'éviter l'enferment de la métaphysique (c'est-à-dire éviter la clôture dans la facticité et la fermeture de l'œuvre dans la représentation de ce drame) et consiste encore à penser la possibilité d'une autre essence de l'agir autrement dit un autre lieu en tant qu'il est la poésie. Il faut comprendre ceci à partir de l'affirmation de la pensée occidentale de deux dialectiques dualistes : la première est l'opposition entre poésie et agir vrais (*praxis* et *théoria*), la seconde est l'opposition entre poésie et *tekhnè* (comme mode de calculabilité). Cela signifie donc que *poïèsis* qui signifiait l'appel comme question même sur les choses est devenue une méthode technique de contraintes sur les langages. Cette technicisation est le danger même (en tant qu'oubli de la chose même). Le tournant est à la fois la conscience qu'il faut achever ce dualisme. Mais pour cela il faut aussi achever le poème, parce que sans cet achèvement la poésie ne pourra advenir comme question même sur les choses. C'est alors le travail que Giorgio Agamben à commencer en 2002 avec la publication de l'ouvrage *La fin du poème*. Il y développe six positions fondamentales :

• le dualisme entre les épreuves de la tragédie et de la comédie

• l'épreuve du langage vernaculaire comme tension

• le rapport entre le vécu et la poéticité

• le geste d'écriture comme tension dialectique entre style et manière

• la limite du dualisme son-sens

10 Heidegger produit alors un long commentaire sur les positions de Hegel et de Husserl en tant que la question même pour Hegel est la méthode et le mouvement de la pensée tandis que pour Husserl elle est l'état des choses. Cependant cela suppose, comme le fait remarquer Heidegger une subjectivité de la conscience. L'appel tient donc dans une dialectique spéculative.

11. Penser le présent dans son état de présence – *alètheia* – est le sens pour nous modernes de vérité.

• la crise du poème et de la poésie.

En conséquence est il est nécessaire pour Agamben de repenser une série de dualismes qui touchent l'idée même de l'œuvre et que nous pourrions synthétiser de la manière suivante.

Si l'œuvre antique montrait où l'homme prenait place (12), l'œuvre moderne ne l'indique plus (et c'est alors ce qu'il tente de montrer à partir de l'indication de Dante dans la *Divine comédie* et par le concept de comédie et que nous aimerions montrer par le concept de parodie.

12. Nous renvoyons au texte de Heidegger du 3 octobre 1964 (p. 9). Ici il s'agit d'Aristote qui parle de la tragédie qui indique où l'homme prend place dans le réel.

La seconde critique consiste à montrer l'épreuve de la perte du vernaculaire et des idiolectes (13). Cette perte ouvre à la reconfiguration des systèmes de symboles et par voix de conséquence à l'ouverture du monde moderne au silence des symboles (14)

13. Il faudrait renvoyer au *Stil nuovo* de Dante, au *Ricordo della Basca* d'Antonio Delfini, *Poesie e Casarca* de Pasolini ou encore le texte de Barthes *Mythologie aujourd'hui*, etc.

14. Voir à ce propos l'ouvrage de Furio Jesi, *Letteratura e mito* (Enaudi 2002) et principalement le texte *Simboli e silenzio*.

Puisqu'il y a une affirmation de la conscience de la subjectivité, il y a alors la création de nouvelles formes pour la modernité : le récit de soi et le pacte de sincérité (déconstruciton du concept de mythe et de poésie.

Par conséquent il y a l'opposition entre une affirmation du *style* comme moyen d'expression et la *manière* comme processus. Cette opposition est fondamentale et elle éclaire l'enjeu de la modernité : perte d'intérêt pour le style (comme dimension de technicisation) et augmentation de l'intérêt pour la manière comme affirmation du lieu même du processus.

Autre critique fondamentale à opérer celle du poème comme hésitation prolongé entre son et sens (15) : la poésie s'ouvre autre chose et fondamentalement à l'écart même d'avec la chose, d'avec le réel (que nous pourrions nommer l'épreuve de l'écart du *corn* au *rhumb* (16).

Il y a alors une crise : elle est celle de l'achèvement du poème et ouverture à la poésie. C'est précisément cela que Agamben nomme une *contribution à une philosophie critique de la métrique*.

15. *Œuvres* II (1941), Paul Valéry, éd. Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1960, chap. *Rhumbs*, p. *636*

16. http://www.trobar.org/troubadours/arnaut_daniel/arnaut_daniel_07.php

Il nous faut maintenant avancer quelques hypothèses de lectures sur la thèse que Alessandro De Francesco soutenue en 2013 (17). Nous voudrions lever ici une série de questions, sept précisément, à partir de son travail de recherche.

• premièrement lever le problème de l'*indicibilité innommable du réel* et dans ce cas dépasser le dualisme réel-réalité

• la question de la *connexion physique avec le réel* (dont la problématique de la photographie)

• les démarches *anti-représentationnelles* et *grammoclastes*

• la *réduction des ontologies* (dont celle qui consiste à dire du réel et du lieu (dont celle qui consiste à dire que le langage est donc le réel) mais il y a un problème d'échelle et de dimension du lieu du réel et du lieu du langage

• recourir à une *alter-dicibilité* et d'une alter-lisibilité

• vers une *phénoménologie des intensités*

• la relation à la philosophie (et la *méta-poésie*)

27 mars 2016

17. http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/defrancesco_alessandro_2013_these.pdf